books
N
2265
A2
v.5

THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/wallrafrichartzj05unse

Wallraf-Richartz-Jahrbuch

5. Band

WALLRAF-RICHARTZ-GESELLSCHAFT, E. V.
KÖLN AM RHEIN

EHRENMITGLIEDER

Dr. h. c. Konrad Adenauer, Oberbürgermeister der Stadt Köln

Dr. A. E. Brinckmann, ordentl. Professor für Kunstgeschichte an der Universität Köln

Hans Elfgen, Regierungspräsident, Köln

Dr. h. c. Louis Hagen, Geheimer Kommerzienrat und Präsident der Handelskammer, Köln

Dr. Richard von Schnitzler, Geheimer Kommerzienrat und Kgl. Schwedischer Generalkonsul, Köln

Dr. Hans F. Secker, Direktor a. D. des Museums Wallraf-Richartz der Stadt Köln, Berlin

KORRESPONDIERENDE MITGLIEDER

Dr. Paul Clemen, Geheimer Regierungsrat, ordentl. Professor für Kunstgeschichte an der Universität Bonn, Vorsitzender des Denkmalrates der Rheinprovinz

Dr. Karl Koetschau, Hofrat, Universitätsprofessor, Direktor des Städt. Kunstmuseums Düsseldorf

VORSTAND

INTERIMISTISCHER VORSITZENDER UND SCHRIFTFÜHRER

Konsul Hans C. Scheibler, Köln

STELLVERTRETENDER VORSITZENDER

Dr. Heinrich Stinnes, Regierungsrat a. D., Köln

STELLVERTRETENDER SCHRIFTFÜHRER

Dr. Alfred Salmony, Assistent am Museum für Ostasiatische Kunst, Köln

SCHATZMEISTER

Dr. L. Joseph Haubrich, Rechtsanwalt, Köln

STELLVERTRETENDER SCHATZMEISTER

Alfred Leonhard Tietz, Generaldirektor, Köln

RECHTSBEISTAND

Dr. Georg Fuchs, Beigeordneter a. D., Justizrat, Köln

SCHRIFTLEITER DES JAHRBUCHS

Dr. Walter Cohen, Kustos des Städt. Gemäldegalerie, Düsseldorf

AUSSCHUSS

Dr. Albert Ahn, Kommerzienrat, Köln
Dr. Egid Beitz, Assistent am Schnütgen-Museum, Köln
Georg Beyer, Hauptschriftleiter der Rheinischen Zeitung, Köln
Dr. Carl Duisberg, Geheimer Regierungsrat, Professor, Leverkusen
Joseph Feinhals, Köln
Otto Henkell, Fabrikbesitzer, Wiesbaden
Dr. Küchen, Rechtsanwalt, Köln
Dr. Eugen Lüthgen, Universitätsprofessor, Bonn
Fritz J. Marcan, Verleger, Köln
Dr. h. c. Jean Meerfeld, Beigeordneter, Köln
Dr. Arnold Middendorf, Prälat und Dompropst, Köln
Heinrich Neuerburg, Fabrikbesitzer, Köln
Dr. Hermann Neuerburg, Fabrikbesitzer, Köln
Alfred Neven du Mont, Kommerzienrat, Köln
Albert Ottenheimer, Köln
Paul Reifenberg, Fabrikbesitzer, Köln
Dr. Edmund Renard, Professor, Provinzialkonservator, Bonn
Richard Riemerschmid, Geheimrat, Professor, Direktor der Kölner Werkschulen
Dr. Eugen Rosenberg, Rechtsanwalt, Köln
Dr. Paul Rosenberg, Fabrikbesitzer, Köln
Dr. Paul Silverberg, Generaldirektor, Köln
Arthur Solmitz, Handelsgerichtsrat und Kammerrat, Köln
Ottmar Strauss, Geheimer Regierungsrat, Köln
Werner Vowinckel, Köln
Dr. Otto Wedekind, Köln
Dr. Fritz Witte, Direktor des Schnütgen-Museums, Universitätsprofessor, Köln
Otto Wolff, Köln

THE J. PAUL GETTY CENTER
LIBRARY

WALLRAF-RICHARTZ JAHRBUCH

HERAUSGEGEBEN VON DER

WALLRAF-RICHARTZ-GESELLSCHAFT

IN KÖLN

*

FÜNFTER BAND 1928

VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN, LEIPZIG

BEGRÜNDET VON HANS F. SECKER

SCHRIFTLEITUNG: WALTER COHEN

PRINTED IN GERMANY

THE J. PAUL GETTY CENTER
LIBRARY

VORWORT

Am 13. Januar 1928 hat Hans F. Secker, der Gründer der Wallraf-Richartz-Gesellschaft, die Leitung des Kölner Museums und bald darauf auch den Vorsitz der Gesellschaft niedergelegt, um fortan als Privatgelehrter in Berlin zu leben. Im Namen der Wallraf-Richartz-Gesellschaft, die nun schon weit über 400 Mitglieder zählt und zugleich auch für die Mitarbeiter dieser Jahrbücher sei ihm an dieser Stelle ein herzliches Wort des Dankes gesagt. Die letzte Generalversammlung hat diesen Empfindungen Ausdruck gegeben, indem sie Dr. Secker einstimmig zum Ehrenmitgliede der Wallraf-Richartz-Gesellschaft ernannte.

C.

DER MEISTER DES SAARWERDENGRABMALS UND SEIN WERK

VON

KARL SCHAEFER

Seit dem Jahre 1923 sind die baulichen Überreste der Kölner Kartause, Kirche, Kapitelsaal und Kreuzgangteile, die seit der französischen Revolution ihrer Bestimmung entfremdet der Heeresverwaltung als Magazine dienten und dabei arg verwahrlost waren, in einer langsam fortschreitenden, mit aller Behutsamkeit und Sorgfalt heutiger Denkmalpflege erfolgenden Wiederherstellung begriffen. Während der ersten Aufräumungsarbeiten fand man zwei Bildwerke aus Kalkstein, die dankenswerterweise von der evangelischen Kirchengemeinde dem Kunstgewerbe-Museum überlassen wurden. Sie waren schlimm mißhandelt und als Bausteine benutzt worden, als man im Chor der Kirche und im anstoßenden Kapitelsaal — wahrscheinlich in der Franzosenzeit — die hohen Fenster vermauerte. Das größere der beiden Stücke ist der Torso einer Marienstatue von etwa dreiviertel Lebensgröße, das andere eine Konsole mit der Halbfigur eines langgewandigen Engels, der einen Wappenschild in Händen hält, beide aus feinkörnigem, sehr weichem Kalkstein und beide mit reichlichen Resten von Vergoldung und farbiger Fassung. Der Kopf der Maria ist leider abgeschlagen und hat sich trotz eifrigen Suchens in dem Schutt des Abbruchs nicht gefunden; erhalten ist noch der Halsansatz und die auf die Schultern fallenden Enden des Kopftuchs mit seinem Wellensaum; so läßt sich die zur linken Schulter und nach vorn leicht geneigte Haltung des Kopfes erkennen, durch die ursprünglich der stark ausgeschwungene, bewegte Rhythmus der ganzen Erscheinung seine harmonische Vollendung erfuhr. Es fehlen auch die Rechte der Maria und der Oberkörper des Kindes; die einst weich modellierten Flächen und scharfen Faltengrate sind vielfach bestoßen. Und doch lebt ein überraschend klangvoller, edler Schönheitssinn, ein starkes, neben den Durchschnittswerken der Zeit, die vielfach über Typenwiederholung nicht hinauskommen, auffallend sich erhebendes persönliches Gestaltungsvermögen in diesem halbzerstörten Bildwerk.

Der Stil der Epoche vom Anfang des 15. Jahrhunderts ist unverkennbar. Die Zeit der strengen architektonischen Anordnung senkrechter Gewandfalten, deren überwiegender Eindruck nur bereichert erscheint

Abbildung 1. Torso einer Kalksteinstatue der Maria, gefunden 1924 im Kapitelsaal der Kartause zu Köln

durch das Spiel einiger wagerechten Raffungen, ist vorüber. In freier anmutvoller Natürlichkeit fällt in vier weiten und ohne kleinliche Brechung herabrauschenden Faltenzügen das Gewand von der linken Hüfte zum rechten Fuß; an demselben Punkt, von dem diese Falten ausgehen, treffen sich die beiden gleichgeschwungenen Bogen, in denen der geraffte Mantel die beiden Arme umhüllt, und fällt an der linken Hüfte in üppiger Fülle der hochgeraffte Teil des Mantels in einer Faltenkaskade herab. Diese Klarheit der Gewandverteilung ergibt einmal trotz des Formenreichtums die übersichtliche und überzeugende Harmonie der plastischen Gesamterscheinung, und zugleich den Eindruck einer sehr lebendigen Naturanschauung. Es ist nichts von überliefertem Werkstatt-Typus zu spüren, wohl aber eine starke Unmittelbarkeit plastischen Empfindens und dazu jenes auffallende, nur dieser Zeitspanne der deutschen Gotik vor 1450 eigene Schönheitsgefühl, das der einbrechende Realismus der Niederlande erst zerstört hat.

Gegen die Werkstattüberlieferung verstößt auch die Bildung der Engelskonsole: An die Wand geschmiegt kauert die Gestalt, die Schultern fron-

tal nach vorn, die Knie aber zur Seite gewandt, so daß unten das Gewand, oben die nur in den Ansätzen erhaltenen Flügel den weichen Übergang der plastischen Masse in die Wandfläche ergaben. Diese Haltung zusammen mit der weichen Stofflichkeit des Gewandes und der natürlich fallenden Fülle des Haares machen mehr als wir es bei Bildwerken der Gotik gewohnt sind, den Eindruck persönlichen Naturstudiums.

Die Entstehungszeit dieser beiden Werke läßt sich mit aller wünschenswerten Zuverlässigkeit feststellen: Der Engel der Konsole trägt im Schilde das Wappen des Kölner Erzbischofs Dietrich von Mörs, ein schwarzer Querbalken in goldenem Feld über dem Kreuz des Kölner Erzstifts als Herzschild liegend; und dieser ist aus der Chronik der Kartause bekannt als der Stifter der Marienkapelle, die längs der Nordwand der einschiffigen Halle der Karthäuserkirche 1425 erbaut wurde. Und diese Marienkapelle, zu deren Ausschmückung sowohl die Madonnenstatue wie die Engelskonsole einmal gehört haben müssen, enthält in der Tat noch heute eine Folge von zwölf Bildwerken, die offenbar von der Hand des selben Meisters und zur selben Zeit entstanden sind: sie sitzen als Träger der Kreuzgewölberippen ungefähr fünf Meter über dem Fußboden an den Längswänden und in den Ecken der Kapelle. An einem der Rippenansätze sehen wir die kniend den Gruß des Erzengels empfangende Maria, am nächsten in weitausschreitender Bewegung den verkündenden Engel mit dem Schriftband; an den folgenden die hlg. drei Könige einzeln und in mannigfacher Bewegung der Maria zugewandt, die thronend, das Kind auf dem Schoße haltend dargestellt ist[1]); am Mittelpfeiler der gut beleuchteten Hauptwand erkennt man den breit sitzenden jugendlichen Johannes an dem Kelch, dessen Fuß er noch in der Linken hält, die einzige in allen Teilen vorzüglich erhaltene unter den Figuren. Ein frontal dargestellter Engel, der auf ein langes, über den Schoß des Sitzenden herabrollendes Spruchband hinweist, und die Gestalt des schreitenden Apostels Andreas mit dem schrägen Kreuz sind in die Folge der Figuren anscheinend aus zufälligen Gründen eingefügt, ohne daß sich für uns über ihren Zusammenhang mit der Marienkapelle oder ihren Stifter ein Grund erkennen läßt. Leider sind an vielen der Bildwerke die Hände, an den meisten die Köpfe offenbar von böswilligen Händen abgeschlagen. Aber im übrigen ist die Erhaltung ihrer Oberfläche immerhin besser als bei den beiden als Mauersteine verwandten Museumsstücken, so gut sogar, daß Reste der dünn aufgetragenen alten Bemalung sich an vielen Orten, besonders in den Faltentiefen der Gewänder noch erhalten haben. Anschauliche photographische Aufnahmen von ihnen anzufertigen, war wegen der Beleuchtungsverhältnisse in der Kapelle erst möglich, nachdem bei Gelegenheit der Wiederherstellungsarbeiten Gipsabgüsse von den Bildwerken gemacht werden konnten. Diesem Umstand verdanken wir die

Abbildung 2. Engel der Verkündigung
Konsole in der Marienkapelle der Kartäuserkirche

Abbildung 3. Knieende Maria der Verkündigung
Konsole der Marienkapelle in der Kartäuserkirche

Abbildung 5. Kalksteinkonsole
Köln, Marienkapelle der Kartäuserkirche

Abbildung 4. Kalksteinkonsole
Köln, Marienkapelle der Kartäuserkirche

hier wiedergegebenen Abbildungen nach Aufnahmen des Kunstgewerbe-Museums (E. Hermann).

Als stärkste Eigenschaft fällt an dieser Reihe plastischer Gestaltungen zuerst die freie, sichere Selbständigkeit der Erfindung auf. Fast als vermeide er bewußt die überlieferten Typen, sind die Gestalten der hlg. drei Könige gebildet; der zweite und dritte von ihnen erscheinen wie Modefiguren der Zeit. Mantellos mit langem, aus schwerem Tuch gebildetem Schleppgewand mit Hängeärmeln, wobei die schreitende Stellung jedesmal zu neuen eindrucksvollen Faltenmotiven führt, die nur aus eigener Naturbeobachtung gewonnen sein können. Der bärtige Alte — etwa Joseph? — sitzend oder im Augenblick des Niederknieens ist in zwei wogende Wirbel schwerer Mantelfalten gehüllt. Bewundernswert ist die Fähigkeit des Meisters, von dem plastischen Kern der Konsolen den Übergang zu der Wand herzustellen, in die sie eingebettet liegen: die mächtigen Flügel der beiden Engel geben mit ihren senkrecht fallenden Schwingen den Gestalten zugleich einen wirkungsvollen Rahmen; ebenso dient der Mantel des Andreas, der in breiter Fläche von der erhobenen Hand herabfällt, und erst recht und besonders intim erfunden der Vorhang hinter der knienden Maria der Verkündigung als steigernde Folie und zugleich als Übergang von der Rundplastik zur Wandfläche. — Ein ausgesprochen malerischer Zug dieses weichen, alle plastische Härte vermeidenden Stiles.

Diese freie Natürlichkeit in der Erfindung äußert sich aber noch schöner in der reichen, mannigfaltigen Bildung der plastischen Motive. Mit spielender Leichtigkeit findet der Meister für die drei frontal sitzenden Gestalten jedesmal neue Haltung der beiden Kniee und des Faltengewoges, das sich von ihnen aus breitet. Nicht einmal in den Umschlägen der Gewandsäume, die sich am Boden stauen, wiederholt er sich. Großzügig und breit fallen die schweren Stoffe weich und in tief einschneidenden Falten; mit seltener Sicherheit ist das Spiel von Licht und Schatten gemeistert. Wie die klare, natürliche Schlichtheit mit diesen Ausdrucksmitteln zu ungewöhnlich vollendeten Schöpfungen führt, beweist am besten die anmutvolle, aus einem Guß gestaltete knieende Maria der Verkündigung, in deren großartig hingebreitetem Mantel der Rhythmus der Falten und die sanfte Gebärde der beiden Hände sich zu einer fast ungotischen »Schönheit« vereinigen.

Nur die Unzugänglichkeit der Kartäuserkirche kann die Tatsache rechtfertigen, daß diese meisterhaften Bildwerke von denen, die sich mit der Kölner Skulptur und ihrer Geschichte befaßt haben, bisher so wenig beachtet worden sind[2]). Die Frage nach ihrem Meister und nach der Herkunft seiner Kunst wird sich leichter beantworten lassen, wenn wir zuvor Umschau halten, ob sich noch weitere Werke seiner Hand nach-

weisen lassen. Eines der bekanntesten und hochgeschätztesten Werke der Bildhauerkunst in Köln stand bisher unvermittelt und einsam in der Reihe der Denkmäler, das Grabmal des Erzbischofs Friedrichs von Saarwerden im südlichen Teil des Domchorumgangs. Nicht die Bronzeplatte der Bildnisfigur, sondern die Hochreliefgestalten der steinernen Tumba sind es, die den gleichen anmutigen, weichen Stil, die gleiche naturnahe Sicherheit und Freiheit erkennen lassen, die den Kartäuserbildwerken eigen ist. Der vollendet zarte, ununterbrochene Fluß der wogenden Linien des Gewands, der Kopf des Engels, die Hände der Maria in der bekannten Verkündigungsgruppe des Grabmals, die Bücher haltenden Apostel und Propheten in ihren schweren an der Erde sich stauenden Mänteln, mit den stillen Gebärden der Hände und dem weichen Ausdruck der irgendwie geneigten, bärtigen Köpfe, die ganze schlichte Größe dieser im kleinen Maßstab doch monumentalen Menschengestalten läßt keinen Zweifel, daß hier die gleiche Gesinnung, sogar die gleiche Hand am Werke ist.

Abbildung 6. Apostel Andreas
Konsole aus der Marienkapelle der Kölner Kartäuserkirche

Es ist einleuchtend, daß, wie allgemein angenommen wird, der Nachfolger Friedrichs von Saarwerden, der zugleich sein Neffe war, diesem das Grabmal setzen ließ. Das war kein anderer als Dietrich von Mörs, derselbe, den wir als Stifter der Marienkapelle in der Kartause kennen gelernt haben. Daß er dem gleichen Meister auch diesen Auftrag anvertraut habe, liegt schon an sich nahe. Und es ist nicht einmal nötig, anzunehmen, daß er das Grabmal seines Oheims sofort nach seinem Regierungsantritt 1414 in Auftrag gegeben habe; es könnte wohl der Entstehungszeit der Kartäuserskulpturen noch um einige Jahre näher gerückt werden.

Es gibt noch ein zweites, wohlbekanntes und schon immer geschätztes Werk der Kölner Skulptur, das die Eigenschaften dieses Stils, den dekorativen Geschmack, die schlichte, freie Natürlichkeit und die Abneigung gegen das kleinliche Beiwerk von architektonisch-ornamentalen Zieraten mit den bisher genannten Bildwerken gemeinsam hat, das Türbogenfeld der Kapelle des Rats. Am Außenportal der Kapelle selbst, die einst Lochners Dombild als Altarschmuck bewahrte, und von deren Glasgemälden ein köstliches Beispiel im Kunstgewerbe-Museum erhalten ist, sieht man heute eine ungeschickte Kopie des 19. Jhds.; das Original, in seinen unteren Teilen leider stark vom Wetter zerfressen, hat man ins Museum gerettet, eine Hochreliefplatte mit dem Kölner Wappen, das gehalten wird von zwei knienden Engeln. Auf dem schräg gestellten Schild sieht man die Nuten, in denen einmal die drei Kronen, gewiß aus Metall gearbeitet, eingefügt waren. Der bekrönende Helm hat keine ornamentale Helmdecke, wie das die gotische Heraldik sonst so liebt. Die beiden streng symmetrisch gebildeten Engel, vortrefflich in den gegebenen Raum eingezeichnet, greifen mit einer Hand unten an den Schild, mit der anderen stützen sie oben den Helm; diese Bewegung gibt eine ebenmäßige Füllung der Fläche und zugleich das Motiv der wirkungsvollen Falten des Mantels, der sich über die weit ausgebreiteten Arme spannt. Die Flügel geben der schönen Komposition am Rande der Fläche den kräftigen Abschluß. Schon ein Blick auf die prächtigen Lockenköpfe der Engel genügt, um die Zusammengehörigkeit dieses Werkes mit den Karthäuserskulpturen zu erweisen. Ihrer Entstehungszeit nach fügen sich die Bildwerke bequem zueinander. Denn, soweit wir wissen, ist die Ratskapelle 1426 erbaut worden.

Die Abbildungen werden, wie ich hoffe, weitere Beweise dafür, daß wir hier die ansehnliche Reihe der Werke eines hervorragenden, etwa zwei Jahrzehnte in Köln tätigen Meisters vor uns haben, überflüssig machen, eines Mannes, der offenbar nicht aus der Dombauhütte, etwa aus der Werkstatt des Petrusportalmeisters, hervorgegangen sein kann. Wo stammt also sein Können her?

Von Dehio und von Habicht ist der Versuch gemacht worden, den Meister des Saarwerdendenkmals wiederzuerkennen in dem Figurenschmuck des Ulmer Münsterportals, und zwar in den sitzenden Aposteln der inneren Hohlkehle des Westportals, wobei Dehio zugab, daß die Kölner Tumbagestalten abgeklärter, reifer und ausgeglichener sind, als die ohne Frage formverwandten Ulmer Arbeiten, weshalb er diese Ulmer Skulpturen als Frühwerke derselben Hand ansah; heute wird der geschultere Blick diese Annahme fast selbstverständlich ablehnen. Eher ließe sich die Auffassung Gertr. Ottos vertreten, daß der Ulmer Apostelmeister als junger Mann in der Kölner Werkstatt tätig gewesen sei, als am Saarwerdengrab-

Abbildung 7. Türbogenfeld aus der Ratskapelle in Köln
Original im Kunstgewerbe-Museum

mal gearbeitet wurde. Die Hüttenrechnungen des Ulmer Münsters, die J. Baum veröffentlicht hat, beweisen jedenfalls, daß diese sitzenden Apostelgestalten mit ihrer geschäftig-emsigen Gebärdensprache des Schreibens, Lesens erst 1420 und 1421 ausgeführt sind. Ob die Verwandtheit zwischen beiden Gruppen von Bildwerken mehr sei als nur gemeinsamer Zeitstil, scheint mir zweifelhaft.

Nicht glücklicher erscheint der Versuch, den Saarwerden-Meister vom Mittelrhein herzuleiten. Wir haben uns gewöhnt, den wirklichkeitsnahen, anmutvoll natürlichen Stil der kleinen Statuen an der Memorienpforte des Mainzer Doms und jenes malerisch phantastischen Reliefs mit dem Zug der hlg. drei Könige im Türbogenfeld der Frankfurter Frauenkirche mit seinem zierlich vornehmen Biegen und Wenden der modisch gekleideten Gestalten in Fels- und Waldlandschaft als besondere Beispiele weicher mittelrheinischer Auffassung anzusehen. Ist diese Charakteristik wirklich berechtigt, insofern sie den Mittelrhein als die bevorzugte Heimat dieses Stils auffaßt? Es ist mir wenig wahrscheinlich, daß die Memorienpforte, an der übrigens wenigstens zwei Meister tätig gewesen sind, vor 1415 entstanden sein kann. Aber selbst wenn sie den Kölner Bildwerken zeitlich vorangegangen wäre, sind der Unterschiede in der Erfindung der Bewegungsmotive und im Gewandstil zwischen diesen doch schon als Persönlichkeiten greifbar ausgeprägten Bildhauern so viele, daß

als Gemeinsames nur die Zeitgesinnung bleibt, die gerade so wie in der Malerei auch hier mit neuem poetischen Empfinden und mit einem ausgesprochenen Schönheitssinn offenen Auges aus der Wirklichkeit schöpft[3]). Zwei große Mittelpunkte intensiven Kunstschaffens kennen wir, in denen dieser neue Natursinn, soweit wir heute sehen, zuerst erwacht ist und den stärksten Ausdruck gefunden hat. Der eine liegt im deutschen Osten: In Böhmen, Schlesien, Salzburg und Wien ist seit etwa 1380 die vornehme liebenswürdige Hofkunst der »schönen Madonnen«, die für Werke der Gotik so überraschende Harmonie und Geschlossenheit des rhythmisch weichen Aufbaus der Einzelgestalt, entstanden, abgeklärt und alsbald zum Typus geworden. Wandernde Meister haben — wie in der Ausbreitung der böhmischen Malerei von Osten kommend — diese Kunst nach Danzig und Stralsund und Bremen, nach Ulm und selbst nach Italien getragen. Daß sie bis an den Rhein vorgedrungen seien, hätte man glauben können, solange die schöne Marienstatue der Sammlung Thewalt im Bonner Provinzialmuseum als mittelrheinisch galt; aber es kann wirklich an ihrer schlesischen Herkunft kein Zweifel mehr sein.

Der zweite Pol, noch mehr als jener östliche politisch und kulturell geeignet, als Ausstrahlungszentrum weithin zu wirken, ist der Hof der Herzoge von Burgund, die Werkstatt des Bildhauers Claus Sluter. Das Verständnis für untypische, frei bewegte und im höchsten Maße körperhafte Plastik, die sich nicht in flächige Architektur einspannen läßt, und die Frische der Naturhaftigkeit hat der Kölner Meister dort jedenfalls lernen können. Seine gefühlvolle Zartheit allerdings ist dem männlichen Pathos des Mosesbrunnens, dem Maestoso in Sluters Kunst, so wesensfremd wie möglich; indessen mögen dies Unterschiede persönlichen Temperaments mehr als der formalen Auffassung der Aufgaben sein. Gerade die vielseitige, auf eigenes Sehen offenkundig stolze Erfindungsfreiheit hat Sluter lehren können, nicht aber der deutsche Osten, dessen frischfließende neue Schönheit so schnell im Typischen erstarrte.

Wie weit der Einflußbereich Sluters gereicht hat, verdient noch gründlicher Untersuchung. Es scheint, und es ist der natürlichste Weg, der sich denken läßt, daß die Niederlande, die flämischen Städte besonders, von der überragenden neuen Kunst, die am burgundischen Hofe in so wenigen Jahren aufgeblüht war, zuerst und stark erfaßt wurden. Erhalten ist gewiß nicht mehr alles, was an Denkmälern uns diese Auswirkung lehren könnte. Aber die Kirchen von Tournai und Mons (Grete Ring in Belgische Kunstdenkmäler, Bd. I) bergen noch eine breite Fülle von lebendigen Reliefkompositionen reicher Grabskulpturen, vorzüglich aus den Jahren von 1410—1435, in denen dieser Slutersche Stil abgewandelt in handwerklicher Breite sich ausgelebt hat. Und daß er Leistungen von sehr beträchtlicher künstlerischer Selbständigkeit hervorzubringen ver-

mochte, beweist die überlebensgroße freiplastische Verkündigungsgruppe in der Kirche S. Marie-Madeleine in Tournai, die kühn und eindrucksvoll genug ist, daß Maeterlinck den Versuch unternahm, den jungen Rogier van der Weiden als ihren Meister in Vorschlag zu bringen. Sicher sind es andere Hände, die im Hennegau solche aus dem burgundischen weichen Stil erwachsenen Skulpturen geschaffen haben. Aber sie mögen zeigen, daß dies das Ausbreitungsgebiet war, auf dem der Sluterstil auch nach Köln gekommen sein wird. Und zu den Niederlanden gehen zahllose Verbindungsfäden von dem Kölner Kartäuserkloster und seinen vielfach dorther stammenden Insassen, ihren Schriften und philosophisch-theologischen Lehren. Die vielleicht naheliegend scheinende Annahme, die Kartause von Champmol habe dem Schwesterkloster in Köln von ihren Werkleuten einige geliehen, möchte ich als historisch ganz unwahrscheinlich übergehen.

Ob nun ein junger Kölner Bildhauer lernbegierig und wanderfroh an den Hof nach Dijon gekommen ist, wie vor ihm der Maler Hermanus de Colonia, oder ob durch mittelbare Übertragung Sluters Kunst in niederländischen Werkstätten Bildwerke geschaffen und Meister gefunden hat, die — ohne daß wir sie heute noch nachweisen können, — die Lehrer des Meisters der Kartäuserskulpturen gewesen sind, ist eine Frage, auf die wir heute eine Antwort nicht zu geben vermögen. Eine ganz unverkennbare Spur Sluterschen Einflusses allerdings findet sich noch einmal in den Kölner Skulpturen, auf die hinzuweisen lohnt: die Engelkonsolen an den Pfeilern in der Vierung der Kunibertskirche. An den Ecken des Pfeilerkerns, um den am Mosesbrunnen die von kraftvoller Lebensschwere strotzenden Gestalten sich ordnen, stehen auf schlanken Säulchen mit dem Oberkörper sich vorbeugend und so die überragende Deckplatte tragend, langgewandige Mädchenengel, deren Flügel sich beiderseits ausbreiten als Stützen des Gesimses — eine Erfindung, die in ihrer natürlichen Frische sicherlich geeignet war, gerade für diese Zeit willkommene Anregung zu geben, für die es keine monumentalen Bilderzyklen an Portalen und Fassaden mehr gab, die Skulptur vielmehr neue, mehr als bisher an die Funktionen der Bauglieder sich anpassende Aufgaben suchte. Wie und wann der zeitgemäße Gedanke der Konsolfiguren in den rheinischen Kirchenbauten des 14. und 15. Jhdts. abgewandelt worden ist (Aachener Münsterchor, Unkel und Umgebung und viele andere), ist m. W. noch nicht im Zusammenhang untersucht worden. Die schönen Engelskonsolen in S. Kunibert, die bedeutendsten in der ganzen langen Reihe dieser rheinischen Bauskulpturen, sind jedenfalls so offenkundige Nachfolger jener Sluterschen Erfindung, daß an einem unmittelbaren Zusammenhang nicht gezweifelt werden kann. Sie tragen die Jahreszahl ihrer Entstehung 1439. Und die pompöse renaissancehaft ungebundene

Fülle und Reife der Erscheinung der beiden Standbilder, die diese Konsolen tragen, ist so untypisch persönlich und großartig, mit der übrigen Kölner Skulptur so wenig verwachsen, daß es verlockend erscheinen muß, auch sie mit der Persönlichkeit des Kartäusermeisters in Zusammenhang zu bringen. Slutersche Größe und Kühnheit fühlt man aus ihrer majestätischen Vollendung durchaus, wenn auch eingekleidet in die Erscheinungsformen eines neuen fortgeschrittenen Geschlechts. Möglich bleibt immerhin die Annahme, daß der frühestens 1414/15 in Köln nachweisbare Künstler 24 Jahre später noch die Kraft zu einem Spätwerk von dieser zeitlosen Überlegenheit und Größe gefunden habe; aber mag ihr Meister vielleicht ein Jüngerer gewesen sein, so stehen diese Statuen samt ihren köstlichen Konsolen doch sicher als letzte und reifste Frucht am Ende der Epoche, die am Anfange des überreichen Jahrhunderts der Spätgotik aus dem neuerwachten Natursinn unter dem Einfluß der burgundischen Niederlande der weiche Stil in der Kölner Bildhauerkunst erlebt hat. Und damit erhalten sie erst ihren bisher mangelnden kunstgeschichtlichen Zusammenhang.

Schließlich bedeutet das Werk dieser Epoche, deren Meister unserem Empfinden ganz anders als ihre Vorläufer menschlich nahestehen und als Persönlichkeiten gefühlsmäßig wenigstens faßbar sind, für die Bildhauerkunst das gleiche — nämlich das letzte Aufblühen und Reifen des unrealistischen Idealstils — wie Stephan Lochners Lebenswerk für die langsamer sich entwickelnde Malerei.

ANMERKUNGEN

[1]) Der Kopf dieser Figur ist nachträglich gefunden und wieder aufgesetzt worden.

[2]) Isphording in seiner trefflichen, sicher urteilenden knappen Dissertation ist der einzige, der in bezug auf die uns hier beschäftigende Gruppe von Bildwerken richtig gesehen hat.

[3]) Auf die Leibungsfiguren des Petrusportals am Kölner Dom, die in Verbindung mit unserm Meister gebracht werden könnten, gehe ich hier nicht ein.

DIE GRABMÄLER DER WERKSTATT DES KÖLNER DOMHOCHALTARMEISTERS IN DER ERSTEN HÄLFTE DES 14. JAHRHUNDERTS

VON

PAUL KUTTER

In der so reichen Kölner Plastik fehlt in der frühen Zeit bis Ende des 14. Jahrhunderts das figurale Grabmal fast ganz; in den vielen großen herrlichen Kirchen wäre vollauf Platz gewesen, wenn nicht für Hochgräber, so doch für monumentale Wandgräber, welche den Verkehr wenig oder gar nicht behindert hätten. Möglich wäre das Bestehen eines städtischen Verbotes oder Brauches, daß die Gräber der vornehmen Kölner Geschlechter keinen figuralen Schmuck erhalten sollten, wie es für spätere Zeit z. B. in Nürnberg ausdrücklich bezeugt ist. Jenes archaisch befangene Relief mit der langgezogenen Gestalt der Plectrudis von etwa 1200 in S. Maria im Kapitol, das einst an bevorzugter Stelle unter der Vierung stand — es ist längst als Verkehrshindernis weggeräumt und in der Krypta aufgestellt worden[1]) —, war für jene frühe Epoche eine große, nicht wiederholte Neuerung gewesen. Auch das prächtige kolossale Grabmal mit der großen Holzgestalt des Grafen Heinrich von Sayn, gest. 1247, in Sayn bei Koblenz hat auf die Kölner Sepulkralplastik offenbar nicht belebend eingewirkt[2]).

Erst am Ende des 14. Jahrhunderts wurde die großartige Reihe der Bischofshochgräber im Dom zu Köln begonnen, von denen die meisten oder alle nicht von Kölner Künstlern herrühren mögen. Diese stattliche Zahl von Denkmälern lehrt, wie dort die hohe Geistlichkeit das Recht auf eigene prächtige Hochgräber als ausschließliches Reservat angesehen haben muß, wie es anderswo die großen und kleinen weltlichen Landesherren in den von ihnen gestifteten Klosterkirchen gleichfalls als Hoheitsrecht beansprucht haben.

Im ersten Viertel des 14. Jahrhunderts erhielt der Kölner Domchor, entgegen den Gepflogenheiten französischer Bauweise, jenen berühmten Schmuck durch die Kolossalstatuen an den 14 Chorpfeilern, an denen die Konsolen dieser Gestalten 5 Meter über dem Boden angebracht wurden. Sie bedeuten, trotz der neueren bunten Bemalung, als Gewandfiguren den künstlerisch gewaltigsten plastischen Schmuck des Domes[3]). Die Kölner Plastik ist jedoch nach diesem vorzüglichen Meister nicht zum Stillstand gekommen, es tritt vielmehr bald darauf ein anderer, zwar geringerer, aber um

Abbildung 1. Seitenteil des Grabmals für Landgraf Heinrich und seinen Sohn Heinrich
Marburg, Elisabethkirche

so fruchtbarerer, mehr populärer Bildhauer auf, der sogenannte Meister des Domhochaltars. Sein Werk sind die kleineren weißen Marmorgestalten an der mächtigen schwarz marmornen Mensa des Hochaltars, der von vornherein ohne Aufsatz geplant und geblieben war[4]).
Diese derben Plastiken kleinen Formats geben teils Szenen aus der Heilsgeschichte, die Anbetung der Könige, Darbringung im Tempel, Krönung Mariae, teils sind es viele einzelne Prophetengestalten, auf welche alle der Domchormeister unverkennbar eingewirkt hat. Der Meister des Hochaltars ist aus einer lothringischen Schule hervorgegangen, deren Werke sich über das Maastal bis nach Westfalen hinein verbreitet haben. Wo eigentlich diese lothringische Schule ihren Hauptsitz gehabt hat, ist noch unbekannt. Dieser gewandte Künstler war mit seiner ausgedehnten Werkstatt vermutlich schon vor 1340 in Köln etabliert. In der Kirche zu Marsal in Lothringen hat sich ein steinernes Reliquiar in Kirchenform mit Reliefs erhalten, deren eines, eine Krönung Mariae, der gleichen Darstellung am Domaltar ähnlich ist, wenngleich letztere die ältere zu sein scheint[5]). Die Kölner Werkstatt verfügt über etwas starre breite und gleichförmige Typen, z. B. bei den Köpfen der Frauen oder der langbärtigen

Abbildung 2. Fußpartie der Tumba für Graf Otto von Ravensberg und Gemahlin
Bielefeld, Marienkirche

Propheten. Auch der sehr gewandte Faltenwurf, die Ausbiegung der Hüften, die bei Frauen wie Männern sich immer gleichenden derben Hände zeigen etwas der französischen Plastik Fremdes, Abgeschliffenes, fast Verwaschenes.

Die vielen kleinen Marmorfiguren (die meisten jetzt im Kölner Wallraf-Museum) haben schon manchen Forscher darauf geführt, sie mit den Seitenfiguren mehrerer, von Köln weit entlegener Hochgräber zu vergleichen und so auch die auf ihnen gelagerten großen Grabfiguren dem Kölner Hochaltarbildhauer oder seiner Werkstatt mit ziemlicher Sicherheit zuweisen zu können, da, wie erwähnt, in Köln selbst die großen Hochgräber aus jener Zeit fehlen.

Vier Denkmäler sind es, die diesem Grabmalsmeister mit Gewißheit zugesprochen worden sind[6]): zwei Hochgräber in der Elisabethkirche zu Marburg a. d. Lahn, ein Doppelgrab für Landgraf Heinrich und dessen Sohn Heinrich (ca. 1330—1340, Abb. 1)[7]); dann in der gleichen Kirche Landgraf Johannes, ebenfalls ein idealer deutscher Ritter im Maschen-

panzer. Weiter das herrliche Ehegrabmal des Grafen Otto von Ravensberg, gest. 1306, seiner Gemahlin Hedwig von Lippe und ihres Söhnchens in der Marienkirche zu Bielefeld (Abb. 2) von ca. 1350.
Diese drei Hochgräber zeigen Trauerfiguren an den Seitenwänden, welche durch Arkaturen geteilt sind. Das vierte Denkmal ist kein Hochgrab, sondern eine mächtige, aufrechte Reliefplatte mit den sehr lebendigen lebensgroßen Gestalten der Stifter Grafen Gottfried und Otto von Kappenberg in der Klosterkirche gleichen Namens in Westfalen (Kreis Lüdinghausen) — eines der monumentalsten frühen deutschen Stiftergrabmäler. Die beiden jugendlichen Ritter stehen nebeneinander und tragen gemeinschaftlich das Modell der Kirche.
Allen diesen vier Denkmälern ist nun gemeinsam die Form und der jugendliche Ausdruck der Köpfe, dann die Form der schweren Baldachine darüber, die gut beobachteten Tiere zu Füßen der Gestalten, die Stellung und Rüstung der Männer im weiten Maschenpanzer und ärmellosen Waffenrock, dem Gambison, darüber an den Hüften der breite mit großen Rosetten verzierte Gürtel für das Schwert, die Figürchen der Engel zu Häupten der Liegefiguren bis auf die Struktur der Seitenwände der Tumben, zwischen deren Arkaturen die lebhaft bewegten Klagenden (Pleureurs) eingestellt sind. Das vollendetste Trauergefolge der Art sieht man an den Gewänden der Doppeltumba für die beiden Landgrafen in Marburg. Diese beiden Ritter sind neben dem Landgrafen Johannes und Grafen von Ravensberg die prächtigsten, typischen Rittergestalten deutscher Grabmalsplastik noch vor oder um die Mitte des 13. Jahrhunderts zu nennen. Man hat sie wohl nur wegen der gleichen Formen der Rüstungen, wie sie ebenfalls die Liegegestalt des Robert von Artois in der Kirche St. Denis, gest. 1317, von Pepin de Huy trägt, für rein französische Arbeiten erklären können[8]).
Dem Kölner Hochaltarmeister sind noch 2 größere, ins frühe 14. Jahrhundert zu datierende Marmormadonnen zu Köln und im Aachener Dom zugewiesen worden, deren Verwandtschaft mit seinen kleinen Marmorgestalten unzweifelhaft erscheint. Das Forschen nach anderen Arbeiten seiner offenbar großen Werkstatt hat dazu geführt, ihr noch ein fünftes Grabmal zuzusprechen, das erst in unserer Zeit überhaupt bekannt geworden ist. Es ist das Ehegrabmal des Grafen Arnold von Kleve, gest. 1150, und seiner Gattin Ida, angeblich einer Schwester Friedrich Barbarossas, in der Stiftskirche zu Kleve[9]), (Abb. 3 u. 4), wo neuerdings die Grabkapelle hergerichtet worden ist, um einen würdigen Raum für die Monumente der klevischen Herrscher zu schaffen. Erhalten ist von diesem ältesten Grabmal des Geschlechts nur die verstümmelte Deckplatte einer großen Tumba. Diese Reste des frühgotischen Hochgrabes sind in den 70er Jahren des vorigen Jahrhunderts auf dem Friedhof in Bedburg bei Kleve ausgegraben

worden und fanden 1925 nach eingehender Restaurierung auf einer neuen Tumba eine würdige Aufstellung. (Abb. 3 und 4, aus welchen man die Verletzungen der großen Deckplatte leicht ersieht.)

Die fast vollplastischen Idealgestalten ruhen als Standfiguren nebeneinander, die Gräfin zur Rechten ihres Gemahls. Der sehr jugendliche Herr trägt die gleiche Rüstung wie die hessischen Landgrafen in Marburg, über dem Maschenpanzer den ärmellosen Waffenrock. Die mit den Ärmeln des Panzers zusammenhängenden Fausthandschuhe hängen an den betend hochgehobenen Händen herab. Am breiten Gürtel das Schwert links mit übergehängtem Schilde, der das bekannte klevische Wappen zeigt. An den Schultern sind die schmalen, mit dem gleichen Wappen geschmückten rechteckigen Schildchen, die »ailettes« befestigt, die auch an den Marburger Landgrafen wiederkehren. Die Füße ruhen auf einem großen (restaurierten) Schwan, dem klevischen Wappentier. Das Haupt des Herren liegt auf einem Kissen, das von 2 Engeln in langen Kleidern gehalten wird. Die Haartracht besteht aus einer Welle über dem Ohr und der Locke darunter. Die Ohren sind — was für den Meister charakteristisch ist — nicht sichtbar gemacht. Unter dem dicken kurzen Halse liegt in Falten der Halsschutz aus Maschen auf. Dieses Kettenwerk wurde

Abbildung 3
Grabmal des Grafen Adolf II. von Kleve und seiner Gemahlin
Kleve, Stiftskirche

Abbildung 4. Kopf der Gräfin von Kleve vom Ehegrabmal Adolfs II. Kleve, Stiftskirche

bei angelegtem Helm, dem Topfhelm, der hier wie bei den anderen Rittern der 3 Grabmäler überall fehlt, durch Ösen und einen Stift am Helm befestigt, so daß Hals und Kopf gleichmäßig geschützt waren und nur das Antlitz frei blieb.

Der bartlose Kopf des klevischen Grafen hat jugendlich weiche, fast heitere Züge. Nase und Kinn sind samt der Unterlippe ergänzt. Viele Schrammen bezeugen gewaltsame Verletzungen. Der Gesamtausdruck ist der eines gutmütigen, nicht gerade geistreichen Jünglings, der etwas matte Typus eines Statisten im Vergleich zu den lebensfrohen hessischen Grafen in Marburg, die gewißlich keine Porträts sein wollen.

Die Gräfin von Kleve (Abb. 3) trägt ein langes, weiches und faltiges Gewand mit Ärmelschlitzen und breitem aufliegendem Kragen, ihr Mantel ist wenig kürzer als das in dicken Falten nach links schwingende Kleid (die untere Partie sehr restauriert). Die Füße ruhen auf 2 spielenden Tieren (Affen?). Das liebliche Antlitz mit halbgeöffneten Augen ist mit dem eng anliegendem Schleier verhüllt, der nur Stirn, Mund und Augen frei läßt. Die üppigen Haarflechten quellen unter der kleinen Krone bei den Schläfen hervor. Auch ihre Kinnpartie ist von der unteren Lippe an ergänzt, ebenso die Nase. Der verblasene Ausdruck ist mehr der eines schönen gotischen Engels als einer jungen Dame aus edlem Geschlecht (das Vorbild ist unverkennbar das lieblich feine Antlitz der Gräfin von Ravensberg in Bielefeld).

Recht handwerklich ist die Ausführung des in flaches Relief übergehenden oberen Teiles, der Baldachine. Der Bildhauer hat da die voll-

plastische Krönung nach dem Muster seiner anderen Baldachine aufgegeben und nur über jedem der beiden Köpfe einen gotischen Giebel angebracht, aber sogar die Form dieser ist dieselbe geblieben wie die der plastischen Grabbaldachine. Oberhalb der Giebel fliegen je 2 Engel von oben herab, sie schwingen an langen Schnüren Weihrauchfässer oberhalb der Köpfe des Ehepaares. In dieselbe flache Ebene ist auch jedes der zwei die Kissen haltenden Engelpaare hineinkomponiert. Alle diese Engel werden bei anderen Grabmälern (z. B. in Altenberg bei Köln) vollplastisch, stehend oder kauernd angebracht[10]).

Die sehr handwerkliche Anordnung in Kleve ist eines von den vielen Beispielen für die gotische Unsicherheit an Grabmälern, wo die als Standbilder gearbeiteten Figuren auf dem Rücken liegen, die Tiere zu ihren Füßen senkrecht auf der Plattenfläche sitzen, die ein Kissen haltenden kauernden kleinen Engel wiederum horizontal liegen usw.[11]).

Die ganze Anordnung des klevischen Denkmals erweist sich nun der des Ehegrabmals in Bielefeld nachgeahmt, der Bildhauer des klevischen Paares ist der weit geringere Werkstattarbeiter, was besonders bei der flachen Baldachinpartie offenbar wird. Wie unendlich künstlerischer, zügiger ist die Gestalt, der Faltenwurf und das Gesicht der edlen schönen Gräfin in Bielefeld geglückt, die ihre Hand so zart auf das Köpfchen ihres Sohnes legt. Trotz des jetzigen weißen Anstrichs des ganzen riesigen Bielefelder Reliefs mit den störenden Goldlinien und -rändern, muß das rein Künstlerisch-Ideale der Gesichter des Grafenpaares auffallen, wobei eine Absicht des Künstlers, Porträts zu geben, ausgeschlossen erscheint. Es ist der Typus frühgotischer Darstellung vornehmer Personen aus edlem Herrschergeschlecht, genau wie bei den drei jugendlichen hessischen Landgrafen in der Marburger Elisabethkirche. Das klevische Paar dagegen hat diesen idealen Schwung bei der Kopie eingebüßt, die Qualität fehlt dieser Werkstattnachahmung, die sicher später entstand als das Bielefelder Meisterwerk. Letzteres scheint wieder später als das der Marburger Grafen, von denen das eine bereits 1326 vollendet (?) war, während das Bielefelder wohl noch über 20 Jahre jünger ist[12]).

Die kraftvolle, tatenreiche Existenz der Krieger und Heerführer aus jener bewegten, ruhmreichen Ritterzeit hat die Bildhauer immer wieder zur Darstellung gereizt; in Köln hat man Gelegenheit, eine plastische Wiedergabe von neun einzelnen gerüsteten Kriegsmännern (freilich aus späterer Zeit, um 1260) mit den fast gleich gerüsteten hohen Herren an den genannten Grabmälern zu vergleichen, die ja auch im wesentlichen Standfiguren trugen. Es sind die von einem unbekannten späteren, jedenfalls aber kölnischen Steinmetzen herrührenden, sogenannten 9 Helden, die nebeneinander an einer großen Wand des Hansasaales im Rathause unter hohen gotischen Fialen stehen. Zwar sind sie technisch gewandt

gearbeitet, es fehlt ihnen jedoch wie manchen Kriegsknechten aus der gotischen Malerei das Gefühl für die Stabilität des menschlichen Körpers aus Fleisch und Bein. Obwohl Standfiguren mit lebhaften Armbewegungen kleben sie wie Marionetten an der Wand, die schlotternden Füße stehen nicht auf oder berühren nur leblos den Boden, die Köpfe, zum Teil mit vergröbernd nachgeahmten Bärten der Heiligen vom Kölner Domhochchor, zeigen einen harten und maskenhaften Ausdruck — alles also geringer, handwerklicher wie bei den frischen lebensstrotzenden Sarkophaggestalten, die man freilich nicht in ihrer senkrechten Stellung betrachten kann.

Es ist nun wohl sicher, daß der Meister der 9 Helden mit der Werkstatt des Domhochaltars nichts gemein hatte, zu welchem Vergleich nur die Ähnlichkeit des bei den Grabmälern wiederkehrenden militärischen Kostüms verleiten könnte. Auch mit dem geringeren klevischen Grabmal besteht kein Zusammenhang. Allerdings aber möchte man vermuten, daß die Domaltarwerkstatt neben dem klevischen Hochgrab noch viele ähnliche Grabmäler in demselben geringeren, typisierenden oder handwerklichen Stile ausgeführt habe, die alle untergegangen sind. Auch für den Mittelrhein muß man schließen, daß große Ehegrabmäler in der Zeit besonders beliebt gewesen sind. Hierfür zeugt das sogenannte nassauische Epitaphienbuch in der Wiesbadener Bibliothek, das zwei solche längst verschwundene Ehegrabmäler aus dem Kloster Klarental bei Wiesbaden in guten Zeichnungen widergibt, nämlich für einen Grafen Gerlach von Nassau, gest. 1341, und einen Adolf von Nassau, seinen Sohn, gest. 1370, samt den Gemahlinnen[13]).

Bezüglich der kleinen Einzelfiguren an den Seitenwänden der Tumben, den Klagemännern oder -frauen wäre anzumerken, daß weder das Stiftergrabmal in Kappenberg, noch das klevische Grafendenkmal solche Gestalten aufweist. Die schönsten derart besitzen die Marburger Grabmäler, während bei dem Bielefelder Hochgrab dies Trauergefolge im Vergleich zu der prachtvollen Arbeit der Deckplatte darüber handwerklich derbe Hände bezeugt[14]). Auch ist zu bedenken, daß in Bielefeld nur die Schmalseiten der großen Tumba solche Figürchen tragen; eine Langseite (wohl unverziert) ist ganz an die Wand gerückt, die andere mit etwas trockenen Spitzbogenarkaden ausgestattet.

Alle diese kleinen, der Qualität nach ungleichen Nebenfiguren in den Bogennischen zu Marburg und Bielefeld stammen aus der gleichen großen Werkstatt des Kölner Hochaltarmeisters, der vermutlich die Ausführung der großen Deckplatten mit den Liegefiguren als wichtigste Arbeit (mit Ausnahme der klevischen Platte) selbst übernahm und die Nebenarbeiten, z. B. die Baldachine, den Gesellen zuwies.

Dieser Werkstatt darf man nun noch ein sechstes und letztes großes

Hochgrab zusprechen, das bisher in der Literatur ganz unbeachtet geblieben ist. Es findet sich in der Stiftskirche zu Münstereifel (Kreis Rheinbach bei Bonn) und gilt dem Grafen Gottfried von Bergheim, gest. 1335 (Abb. 5 u. 6)[15]. Er liegt in seiner prächtigen Rüstung, das jugendliche Haupt unter einem mächtigen Baldachin, dessen Form wieder dieselbe ist wie bei den Marburger Landgrafen, ausgestreckt da, die Hände betend erhoben (die Hände sind erneuert, der Rosenkranz zwischen ihnen ist willkürlicher Zusatz). Zu den Füßen ein gewaltiger kauernder Löwe — das Vorbild ist der vorzüglich lebendige Löwe auf dem Bielefelder Grabmal —, der einen kleinen Hund mit einer Tatze umfaßt. Zu beiden Seiten der Liegefigur sind je drei bärtige Propheten, zum Teil mit Schriftbändern oder Rollen in den Händen, in einfachen Fialen übereinander gestellt, welche oben mit dem vollplastischen Baldachin verbunden sind. Diese 6, auf Konsolen stehenden Gestalten sind übermäßig in die Länge gezogen. Bei einigen finden sich Ähnlichkeiten mit den bärtigen Figuren des Kölner Domhochaltars. Sie zeigen lebhaft bewegten Faltenwurf mit vielen undulierenden Säumen und tiefen Röhrenfalten.

Erfreulicher als diese recht zerstörten Propheten sind wegen Frische der Erfindung und sehr lebhafter Bewegung die 16 Klagenden, welche die senkrechten Wände des mächtigen Sarkophages zieren. Sie stehen einzeln in spitzbogigen Arkaden mit Kleeblattbogen (6 fehlen, von denen eine Klagefrau mit Buch neuerdings ersetzt wurde). Zu ihren Füßen steht jedesmal ein kleiner Wappenschild, der darauf schließen läßt, daß durch die Wappenfolge die Ahnenprobe des bestatteten Grafen dargestellt werden sollte (die Wappen waren aufgemalt, die Farbe ist aber wie beim ganzen Denkmal verschwunden).

Der sehr jugendliche gerüstete Graf, als schreitende Standfigur liegt barhaupt, den Kopf mit einem schmalen Kränzlein geziert, auf 2 Kissen. Die Augen sind halb gebrochen, der Mund ist gerade und scharf geschnitten. An der Stirne deuten Falten auf Alter oder Krankheit, ebenso die beiden von der Nasenwurzel zum Munde reichenden Falten, welche mit dem jugendlich männlichen Antlitz wie bei manchem anderen Rittergrabmal seltsam kontrastieren. Die Haartracht ist noch die gleiche wie in Marburg, eine Welle über den nicht dargestellten Ohren. Der Gesichtsausdruck ist ein jugendlicher, jedoch unbedeutender. Darüber der mächtige, innen gewölbte Baldachin, der an der Rückseite — ganz wie in Bielefeld — das Wappen, hier den achtstrahligen Stern trägt. Die Rüstung unter dem geöffneten Mantel gehört der Zeit um 1240 an. Der Maschenpanzer ist schon viel enger geworden, an den Ellenbogen kleine runde Schützer aus Eisenblech; an den Knien die gerieften Kniebuckel, an den Unterschenkeln fehlen noch die später üblichen Beinschienen über den Maschen. Der Waffenrock mit Röhrenfalten oberhalb der Knie ist kürzer geworden,

Abbildung 5. Graf Gottfried von Bergheim, Hochgrab in der Stiftskirche zu Münstereifel

Abbildung 6. Fußpartie vom Grabmal des Grafen von Bergheim, Münstereifel, Stiftskirche

darüber der Lentner, in Brusthöhe das Wehrgehänge (2 Ketten für den anzuhängenden Dolch und den hier fehlenden Kübelhelm), an der rechten Seite der Dolch, zur Linken der Schild mit dem echt heraldischen, sehr bewegten, springenden Löwen in flachem Relief, unter dem Schilde, das am Griff verstümmelte Schwert[16]). Es fehlen bereits die Schulterschützer, die Ailettes, welche die Marburger Landgrafen noch tragen[17]). Handschuhe sind nicht dargestellt, jedenfalls waren es nicht Fausthandschuhe aus Maschenwerk wie bei den Marburger Herren, sie würden sonst an den Handgelenken herunterhängen (auch der Graf in Bielefeld trägt keine Handschuhe).

Die Form der Arkaturen der senkrechten Wandungen mit Krabben und Fialen ist dann wieder die gleiche wie in Marburg, nur etwas oberflächlicher gearbeitet. Die Nischen und die Gestalten in ihnen sind flacher geworden[18]). Das Trauergefolge, junge Männer und Frauen in den verschiedensten Kostümen, ist äußerst lebhaft bewegt mit Ausschwingung der Hüften und langen Falten. Alles ähnlich, aber gröber und summarischer, als die Nischenfiguren am Marburger Doppelgrab. Auch in Münstereifel sind die Häupter in Trauer geneigt und von Kapuzen, Hüten und Hauben bedeckt. Da faßt eine Hand das Kinn, eine andere das geneigte Haupt, hält ein Buch, die Handschuhe, einen Vogel (Jagdfalken?), oder ein Zeigefinger ist ausgestreckt, die Hände sind betend gefaltet usw. Der Faltenwurf ist dem Marburger ähnlich (bei den Frauen z. B. oft 2 Schüsselfalten am Schoß), nur ist er dort künstlerischer durchgearbeitet[19]). Manchmal fühlt man sich auch an den Kölner Domhochchormeister erinnert, obwohl die schön frisierten Bärte vom Domchor nur bei den erwähnten, übereinandergestellten Propheten auf der Deckplatte zu finden sind. Alle Frauen oder Männer der senkrechten Wandungen erscheinen schon durch die verschiedenartige Kleidung mehr aus dem Leben gegriffen als die idealisierten »Figurinen« der Marburger Tumba. Es sind hier in Münstereifel wohl Typen aus dem zahlreichen rheinischen oder kölnischen Kleinadel und nicht die »Schreibrüder« und Klageweiber gemeint, die gegen Bezahlung dem Sarge vornehmer Personen folgten.

An der senkrechten Schmalseite zu Füßen des Grafen, unterhalb des großen Löwen bemerkt man einen Bischof mit segnend erhobener Rechten, er wendet sich ein wenig dem neben ihm stehenden Kleriker mit Tonsur zu, der ein offenes Meßbuch trägt (Abb. 6). Vielleicht waren die beiden anderen, jetzt fehlenden Gestalten auf dieser Platte die Chorknaben mit Lichtern. Dieser Bischof — er hat ein Wappenschild zu Füßen, der Kleriker nicht — deutet auf seine damalige Mitwirkung bei der Begräbnisfeier im Jahre 1335 hin. Denn Graf Bergheim war der Bruder des Erzbischofs Walram von Jülich (1332—1349) und hatte als souveräner Herr die Herrschaft Bergheim und Münstereifel besessen, welche nach seinem

Tode wieder an Jülich, und zwar an den Grafen Wilhelm V. von Jülich, den dritten Bruder, zurückfiel[20]). Der Bischof an dem Hochgrabe ist also der Erzbischof Walram selbst und die Annahme, daß er seinem Bruder in Münstereifel ein Hochgrab, und zwar in Köln hat ausführen lassen, bedarf keiner weiteren Rechtfertigung.

Nicht zu übersehen wäre noch, daß die Seitenfiguren an den Tumben in Marburg, Bielefeld und Münstereifel sich nicht der gleichen Hand eines und desselben Künstlers zuweisen lassen. Für die Gestalten derart in Marburg und Bielefeld hat Burkhard Meier auf Figuren vom Lettner in den betreffenden beiden Kirchen hinweisen können, diese sind den Tumbenfiguren und den großen Heiligen vom Kölner Domchor verwandt. In der Münstereifeler Kirche fehlt für das Trauergefolge am Grabe das Vergleichsmaterial, es scheint aber auch ohne ein solches sehr wahrscheinlich, daß die etwas flüchtiger gearbeiteten Einzelgestalten am Hochgrab des Grafen Bergheim mit ihrem großen Reichtum an Trauergebärden vom selben Meister wie in Marburg entworfen und in seiner Werkstatt ausgeführt wurden, woher ja auch der Baldachin und die Arkadenaufteilung der senkrechten Sarkophagseiten unzweifelhaft stammen.

Den Höhepunkt der Kunst des Kölner Domaltarmeisters und seiner großen Werkstatt bedeuten die oben besprochenen Denkmäler in Kappenberg, Bielefeld und Marburg. Das sind die leibhaftigen idealen Ritter der Frühgotik in Köln; die Grabmäler des Ehepaares in Kleve und des Grafen in Münstereifel sind nur die letzten, aber doch nicht unbedeutenden Ausläufer dieser großen und fruchtbaren kölnischen Werkstatt vom Ende der ruhmreichen Hohenstaufenzeit gewesen. Vom gleichen Ritterideal mit der malerischen, einfachen Rüstung gibt auch am Mittelrhein das vorzügliche Denkmal jenes Grafen von Katzenellenbogen (Graf Eberhard I.?, gest. 1312) in dem romantischen Schlößchen Biebrich-Moosburg bei Wiesbaden beredte Kunde[22]). Freilich war das wieder ein ganz anderer, feinerer, gleichwohl nicht weniger ausgezeichneter Bildhauer, denn auch er hat das Ritterideal der frühen Gotik als ein Kunstwerk darzustellen vermocht.

ANMERKUNGEN

[1]) Ich darf hier auf meinen, im ersten Bande dieses Jahrbuches gedruckten Aufsatz: Die ältesten figuralen Grabmäler im Rheinland, Wallraf-Richartz-Jahrbuch, I. Bd., 1924, hinweisen.

[2]) Auch dieses Grabmal ist in dem unter 1) angezogenen Aufsatz besprochen worden.

[3]) Geschildert u. a. von Lübbecke (Note 4) S. 72f., und von Beenken (Note 4) S. 73.

[4]) Nur die Vorderseite der mensa hat im Dom ihre Reliefs im Original behalten. Die anderen, mannigfach verletzten Originalfigürchen befinden sich jetzt im Wallraf-Richartz-Museum in Köln. Der Meister hat wohl sicher in Köln seine Werkstatt gehabt, früher schloß man fälschlich auf einen englischen oder französischen Künstler.

Über die Reliefgestalten vgl. besonders H. Beenken, Deutsche Meister des 14. Jahrhunderts am Rhein und in Schwaben, Leipzig 1927, S. 95f., ferner Lübbecke, Die gotische Kölner Plastik, Studien zur deutschen Kunstgeschichte Heft 133, Straßburg 1910. — E. L. Fischel, Mittelrheinische Plastik, München 1923, S. 65f.

[5]) Vgl. die Abbildungen beider Reliefs bei Beenken a. a. O. S. 98, 99. Näher kann ich auf diese Zusammenhänge hier nicht eingehen.

[6]) Die übersichtlichste Schilderung dieser 4 Denkmäler bei Burkhard Meier, Drei Kapitel Dortmunder Plastik, Monatshefte für Kunstwissenschaft, Bd. VI, 1913, S. 62f. — Ich muß mich hier weit kürzer fassen.

[7]) Sie galten früher als Otto der Schütz und seine Gemahlin, weil die links stehende Figur ein langes Gewand ohne Beigabe von Waffen zeigt. Der Kopf trägt aber keinen Schleier, auch ist die Haartracht durchaus die eines Mannes jener Zeit: je eine Welle über dem Ohr, darunter eine wagerecht gebrannte Locke. Vgl. Meier a. a. O.

[8]) Vgl. G. v. Bezold, Zwei Grabmäler aus der Frühzeit des 14. Jahrhunderts in S. Elisabeth in Marburg. Anzeiger des germ. Museums, Nürnberg 1911, S. 11. — Es ist bezeugt, daß die Figur des Grafen v. Artois 1320 fertig wurde. Seine Rüstung ist ungefähr dieselbe wie die der 4 hier genannten Grabmalsfiguren. — Dem Grafen Artois sehr ähnlich ist die herrliche Liegefigur des Grafen Haymon von Corbeil in der Kirche zu Corbeil aus etwa derselben Zeit wie die Gestalt des Grafen Artois. Möglich wäre, daß der Kölner Meister in Frankreich solche Rittergrabsteine studiert hat, nötig wäre jedoch diese Annahme nicht, denn es scheint, daß die deutschen Dynasten stets und so bald als möglich die Fortschritte und Veränderungen französischer Harnischmacher annahmen und die Modelle aus Frankreich zu erhalten suchten. Besonderen Anstoß zu Verstärkungen der Rüstungen gaben die dauernden Verbesserungen der Armbrust, welcher die früheren leichten Maschenpanzer nicht mehr standhielten. Deshalb trugen die deutschen Ritter unter dem Waffenrock und über dem Maschenpanzer schon um 1340 den Plattenrock, später den Lentner aus hart gesottenem, mit Metall beschlagenem Büffelleder. — Näheres über diese Wandlungen und Verstärkungen der Rüstung um Mitte des 13. Jahrhunderts in der (ungedruckten) gründlichen Dissertation der Univ. Bonn: R. Walter Horst, Die deutschen Rittergrabmäler der Gotik als künstlerische Bildquelle zur historischen Waffenkunde, Bonn 1923. — Man wäre im Verfolg dieser schrittweise nachweisbaren Änderungen des Rüstzeuges versucht, die Entstehungszeit der 4 in Rede stehenden Rittergestalten (Marburg, Bielefeld usw.) früher zu datieren, wollte man nicht annehmen, daß alle diese Verstärkungen der immer schwerer werdenden Panzerungen längere Zeit brauchten, um sich in der deutschen Ritterschaft einzubürgern.

[9]) Vgl. E. Renard, Kleve, Einrichtung einer Grabkapelle der klevischen Grafen und Herzöge in der Stiftskirche. Berichte über die von der Provinzialverwaltung unterstützten Wiederherstellungsarbeiten, Nr. 5, Jahrb. der rheinischen Denkmalpflege, 1. Jahrg. 1925, S. 42f.

[10]) Vgl. Die beiden schwebenden Weihrauchengel bei dem recht ungelenken Ehegrabmal des Grafen Eberhard von der Mark, gest. 1308, in der Kirche zu Fröndenberg, Kreis Hamm in Westf.; sie sind noch steifer, unbeholfener als die 4 in Kleve. Dies Grabmal von einem sehr geringen Steinmetz könnte man in die gleiche Zeit wie das klevische setzen, da die Tracht der Dame und besonders die Rüstung des Ehemannes der gleichen Mode von etwa 1340 angehören. — Abguß der Platte im Provinzialmuseum zu Münster i. W.

[11]) Über diesen, der Gotik nicht anstößigen Zwiespalt ist schon viel geschrieben worden, ich kann hier nicht näher darauf eingehen. — Bei dem unten zu besprechenden großen Hochgrab des Grafen Gottfried von Bergheim in Münstereifel ist er auch auf der Deckplatte zu beobachten. Dort sind zu Seiten der liegenden Rittergestalt in schwachem Relief je 3 kleine stehende Heilige übereinander gestellt, wie es häufig bei den Umrahmungen der großen Grabgestalten an gravierten Messinggrabplatten üblich gewesen ist. — Bei den Marburger Landgrafengräbern und auch bei dem Bielefelder Monument kommen neben den Engeln noch die sitzenden und lesenden Mönche oder Pleureurs zu Füßen der Liegefiguren für diese Fragen in Betracht.

[12]) So B. Meier a. a. O. (Note 6) S. 64, Beenken (Note 4) S. 95.

[13]) Vielleicht war Mainz der Ursprungsort. — Ich habe nur die bei Fischel, Mittelrheinische Plastik, Note 26, S. 153, erwähnte Abschrift des nassauischen Epitaphienbuches von 1768 in der Wiesbadener Bibliothek einsehen können. Das Original von 1632 befindet sich nicht mehr in Biebrich, da die dortige luxemburgische Bibliothek (1927) aufgelöst worden ist.

[14]) B. Meier a. a. O. S. 66.

[15]) Vgl. Kunstdenkmäler der Rheinprovinz IV. Bd., Kreis Rheinbach von Ernst Polaczek, Düsseldorf 1898. S. 96 mit 1 Abb. — Das Denkmal (3 m lang, 1,80 m breit, 1,10 m hoch) stand früher im Chor der großen Kirche, heute in der Krypta darunter im Dunkeln, eingeengt zwischen plumpen Pfeilern, so daß eine gute photographische Aufnahme die größten Schwierigkeiten bietet. Das ganze Denkmal hat am Boden durch Feuchtigkeit gelitten und ist sehr vernachlässigt, an vielen Stellen verstümmelt. An den Schmalseiten der senkrechten Sarkophagwände sind je 2 Figürchen ganz fortgeschlagen (erhalten sind im ganzen 16), die Ränder der Deckplatte roh ergänzt. Am besten erhalten ist noch die große Figur des Grafen selbst, obwohl seine betenden, den Rosenkranz haltenden Hände ersetzt sind.

[16]) Ich möchte nicht das Hochgrab des Grafen Adolf VIII. von Berg, gest. 1348, im Dom zu Altenberg bei Köln, der gleichen hier in Rede stehenden Werkstatt in Köln zuteilen, obwohl die Anklänge besonders bei der Rüstung in Münstereifel in vielen Punkten dazu verleiten müßten. Der Kopf dieses bergischen Grafen ist zu sehr restauriert — besonders die Haarfrisur und Vollbart scheinen willkürlich ergänzt — als daß man einen Vergleich mit dem Bergheimer Grafen in Münstereifel wagen könnte. Die Rüstung des bergischen Herren hat schon geschiente Oberarme und merkwürdig geriefte Buckel an den Ellbogen über dem Maschenschutz. Vielleicht wäre diese Arbeit dem Meister des Hochgrabes für den 1370 gestorbenen Grafen Gottfried v. Arnsberg im Kölner Domchor zuzuschreiben, dort ist nur die Rüstung noch komplizierter ausgeführt. Diese Rittergestalt ist aber auch von denen in Marburg und Bielefeld zu sehr verschieden, als daß man sie der gleichen Werkstatt wie der des Grafen in Altenberg zuteilen könnte, auch liegen etwa über 40 Jahre zwischen dem Marburger und dem Kölner Denkmal. Freilich muß man wieder einräumen, daß (vgl. z. B. die Schrift von Horst, Note 8) die Rüstungen in diesen 40 Jahren sich erstaunlich oft verändert hatten. Horst a. a. O. S. 74. — Man vergleiche bezüglich der 10 Jahre späteren Rüstung im Rhein-Nahegebiet die große Wandplatte für den 1380 verstorbenen Grafen v. Sponheim in der Stadtkirche zu Kreuznach a. Nahe.

[17]) Die unpraktischen ailettes waren auch in Frankreich sehr selten und kamen dort nach dem Jahre 1325 schon ab. — Viollet le Duc, Dictionnaire du mobilier, Bd. 5, Art. Ailettes. — Beim Grabmal des Ritters Rudolf v. Tierstein im Münster zu Basel, gest. 1318, trägt dieser Ritter noch solche Schildchen. Sie waren bestimmt, die Schultern gegen Schwerthiebe zu schützen, welche vom runden Helm abglitten. Später wurden sie durch tellerartige runde Schulterschildchen (rondelles) ersetzt. — Viollet le Duc a. a. O.

[18]) Die Relieffiguren in Münstereifel kann man bei der Dunkelheit des Gewölbes nur mit künstlichem Licht genau betrachten. Ihre bald schwärzliche, bald graue und fleckige Färbung stört den Überblick außerordentlich.

[19]) Vgl. die weit steiferen und langweiligen Relieffiguren aus späterer Zeit und von ganz anderer Hand an der Tumba des Erzbischofs Wilhelm von Gennep (1349—1362) im Kölner Dom. — Hierzu: Graf Wolf-Metternich, Die Grabmäler der Erzbischöfe im Dom zu Köln. Ztschr. des rheinischen Vereins für Denkmalpflege, 1926, Heft 3, S. 96. — Das Grabmal des erwähnten Walram von Jülich im Dom stammt aus weit späterer Zeit und besitzt keinen Figurenschmuck an den Seitenwänden mehr.

[20]) Vgl. den Bischof im Trauergefolge an der prächtigen Tumba des Herzogs Heinrich von Schlesien in der Kreuzkirche zu Breslau, gest. 1290. Dort ist ein äußerst bewegtes Gefolge mit Frauen, die sich die Haare raufen, Mönchen usw. vorzüglich charakterisiert. Ich erwähne das feine Monument nur in ikonographischer Beziehung, da es mit kölnischer oder rheinischer Plastik nichts zu tun hat.

[21]) Die Frauenfigur in der Mitte der Langseite der Tumba unterhalb der rechten Seite der großen Grafengestalt ist erneuert, die entsprechende kleine Trauerfigur in der Mitte der anderen senkrechten Langseite fehlt.

[22]) Über diese vorzügliche elegante Arbeit vgl. Fischel, Mittelrheinische Plastik, S. 65 ff. mit Abb. — Die Reliefplatte ohne Inschrift ist sicher erst um 1330 entstanden. Daß ein solches bedeutendes Werk in dem erwähnten nassauischen Epitaphienbuch (oben Note 13) nicht abgebildet oder erwähnt ist, rührt wohl daher, daß der Verfasser damals mangels einer Inschrift nicht erfahren konnte, welcher Graf von Katzenellenbogen in der Kirche zu Eberbach, woher die Platte erst viel später nach Biebrich-Moosburg gelangte, gemeint sei.

Anmerkung. Die Aufnahmen 1 u. 2 verdanke ich dem kunstgeschichtlichen Seminar in Marburg, Nr. 3 u. 4 Herrn Dr. Wackenroder von der Denkmalspflege der Rheinprovinz in Bonn, Nr. 5 u. 6 Herrn Photograph Steinle in Bonn.

ZUR GOTISCHEN PLASTIK IN TRIER

VON

HANS LÜCKGER

Was Trier heute noch an mittelalterlichem Kunstgut besitzt, entspricht trotz scheinbarem Reichtum in keiner Weise der bedeutsamen Vergangenheit der Stadt. Das Verhängnis des Trierer Kunstbesitzes begann mit dem Vorrücken des französischen Einflusses in Lothringen um die Mitte des 16. Jahrhunderts, wodurch Trier zur Grenzstadt wurde und in der Folge allzu oft dem Mißgeschick dieser Lage ausgesetzt war. Es seien nur die Raubzüge des Markgrafen Albrecht von Brandenburg (1552), die vielfachen Überfälle Ludwigs XIV. und endlich die Säkularisation genannt, denen neben zahlreichen kleinen Kloster- und Pfarrkirchen die großen meist vor den Mauern gelegenen Stifte St. Paulin, St. Simeon und die Benedektiner-Abteien St. Maximin, St. Marien, St. Martin zum Opfer fielen. Was erhalten blieb, sind wenige Kirchen innerhalb der ehemaligen Ummauerung. Deren Inventar ist frühestens barock, älteres hat sich kaum erhalten, Werke der Malerei überhaupt nicht, plastische Werke in verschwindend geringer Zahl. Zumal aus der Zeit von 1250—1500 ist Weniges an Plastik auf uns überkommen, doch das Wenige ist durchweg von solcher Qualität, daß es veröffentlicht zu werden verdient.

Der erste gotische Plastiker sicherlich deutscher Herkunft ist wohl der Meister, der seine Werkleute in den 3 Konsolfigürchen an den westlichen Vierungspfeilern der Liebfrauenkirche konterfeite und möglicherweise auch die Konsolen der Dienstbündel in der Mitte der Kreuzarme der westlichen Hälfte der Kirche mit den herrlichen Masken schmückte (Abb. 1—4). Mit ausgeprägtem Sinn für die tektonische Aufgabe der Konsolen, gibt er die kleinen Figürchen wieder, wie sie von der Last, die sie tragen sollen, niedergedrückt werden, mit angstvoll angestrengten Zügen, oder sich mit dem Ausdruck eines heftig Fluchenden mit vorgedrückter Schulter gegen die aufliegende Last anstemmen. Da die Portale der Liebfrauenkirche von rein französischen oder französisch geschulten Meistern ausgeführt wurden, liegt es nahe, auch für diese Konsolen einen französischen Meister anzunehmen. Doch sind französische Vorbilder oder Parallelen für Konsolen der Art, wie sie an den obengenannten Dienstbündeln der Liebfrauenkirche vorkommen, kaum zu nennen (De Lasteyrie, L'architecture religieuse à l'époque goth. II. Bd., S. 345f. kennt keine), mir selbst sind sie nur aus der kleinen Kirche in La Chapelle-sur-Crecy (Dep. Seine et Marne)

bekannt, doch in einer viel härteren Ausführung, die trotz aller Verwandtschaft unter der Qualität der Trierer Stücke stehen. Was die figürlichen Konsolen angeht, so kommt bereits um 1130 ein solches tragendes Konsolfigürchen, wenn auch in primitiver Form in der Kirche von St. Johann im Elsaß vor (Kautzsch, Romanische Kirchen im Elsaß, Tf. 142), aber es bleibt hier wie auch im benachbarten Frankreich eine abnorme Seltenheit. Nur weniges früher als die Trierer Konsolen scheint ein Konsolfigürchen in der Kirche zu Tagnon (Dep. Ardennes), eine dekorative Arbeit, ein dahinschreitendes Kerlchen mit flatterndem Gewand, ohne Inhalt und ohne Beziehung zu dem tektonischen Glied, an dem es angebracht ist. Verwandter erscheinen die Figürchen unter den Konsolen der großen Portalfiguren der Westfassade zu Amiens, aber auch hier keine Beziehung zur Funktion der Konsole, es sind Propheten, Könige usw., die in meist verschrobener stilisierter Haltung sich mit ihren Attributen und Schriftbändern beschäftigen. Das Motiv des Tragens kommt auf französischem Boden nur an der Westfassade in Reims bei den Stützfiguren unter den Wasserspeiern vor (E. Panowsky, Deutsche Plastik des 11. bis 13. Jahrh., Textabb. VIII), jedoch in einer idealisierten, durchaus antiken Gesinnung und Formensprache, so daß man die Stützfiguren nicht für des Künstlers eigene Erfindung, sondern nur für seine Übersetzung eines ihm vor Augen gewesenen antiken Atlanten halten kann. Dasselbe gilt von den Tragfigürchen in der Johanneskapelle des Münsters und im Frauenhause zu Straßburg (H. Jantzen, Deutsche Bildhauer des 13. Jahrh., Abb. 16, 17), die in ihrer Nacktheit dem antiken Vorbild noch näher stehen als die Reimser Stücke.

Wie gänzlich neu ist hiergegen die naturalistische, lebensvolle Art des Trierer Meisters, Werkgesellen bei der Arbeit in ihrer Arbeitskleidung mit ihren Proletarier-Gesichtszügen wiederzugeben. Unzweifelhaft hat ein deutscher Meister diese kleinen Plastiken geschaffen, die trotz ihrer geringen Ausmaße, die eine detailreichere Behandlung ausschließen, ein so ungemeines Können verraten, daß man versucht ist, in dem erhaltenen Denkmälerbestand nach weiteren Werken von der Hand dieses Künstlers zu suchen. Es sei da auf die sehr nahe Verwandtschaft dieser Trierer Konsolen mit den erhaltenen Resten der Mainzer Ost- und Westlettner hingewiesen. Abgesehen davon, daß sich in der Tragfigur vom ehemaligen Ostlettner das gleiche Motiv mit dem in die Seite gestützten Arm findet, zeigt vor allem der Kopf dieser Figur eine dem Lockenkopf des einen Trierer Figürchens fast gleich geartete Behandlung. Es ist dieselbe breite Gesichtsform und Detailbehandlung, tiefliegende Augen und starke Brauen, breite Nase, dicke Lippen, M-förmig geschwungene Oberlippe über gerader Unterlippe, scharfe Furche von den Nasenflügeln zum Kinn. Verglichen mit den Szenen des Westlettners ergeben sich als weitere verwandte

Abbildung 1
Konsole in der Liebfrauenkirche, Trier

Abbildung 2
Konsole in der Liebfrauenkirche, Trier

Abbildung 3
Konsole in der Liebfrauenkirche, Trier

Abbildung 4
Konsole in der Liebfrauenkirche, Trier

Dinge die breite großflächige Gewandbehandlung, die feine Modellierung, die den Körper (vgl. speziell die Arme) unter dem Gewande zur Geltung

kommen läßt, die kleinen Stirnlöckchen unter den Mützen, die weiche Behandlung der seitlichen Locken und vor allem die weiche geknetete, stark unterschnittene, mit den Schatten rechnende Modellierung des Kopfes des Fluchenden in Trier und der Satansfratze in Mainz. Über Zuweisungen läßt sich immer streiten, aber die verwandtschaftlichen Beziehungen sind hier doch unleugbar. Man wird es hier zumindest mit einem bei den Mainzer Meistern geschulten, sehr selbständigen und sehr befähigten Bildhauer zu tun haben (siehe Schluß-Anmerkung).

Bereits mehrfach ist vergebens die Frage nach der künstlerischen Hinterlassenschaft des eigentlichen Schöpfers des Kurstaates Trier, des Erzbischofs Balduin (1307—1354), gestellt worden. Als einziges unter ihm und mit seiner Unterstützung in Trier entstandenes kirchliches Bauwerk konnte bisher nur die 1673 zerstörte Karthause genannt werden. Es hat sich jedoch jetzt herausgestellt, daß auch noch eine der erhaltenen Kirchen — wenigstens teilweise — zu Balduins Zeit erbaut wurde: Mittelschiff und nördliches Seitenschiff der Dreifaltigkeits- (ehemals Minoriten-) Kirche. Zwei Schlußsteine des Seitenschiffes zeigen Wappen mit stehenden Löwen, die man bislang für das luxemburgische Wappen der in dieser Kirche begrabenen Elisabeth von Görlitz, Herzogin von Luxemburg († 1451), ansah, daher man diesen Teil der Kirche für eine Stiftung dieser Herzogin hielt. Genauere Untersuchung zeigt nun, daß zwar das eine Wappen das luxemburgische (gekrönter roter Löwe auf silberblau gebalktem Grunde), das andere aber das böhmische Wappen ist (doppelt geschweifter gekrönter silberner Löwe auf rotem Schild, heutige Bemalung unrichtig). Da die Bauformen dieses Seitenschiffes auf den Beginn des 14. Jahrhunderts weisen, können diese Wappen sich nur auf Johann den Blinden, König von Böhmen und Herzog von Luxemburg (1310—1346), beziehen, der seinem Onkel dem Trierer Erzbischof Balduin wiederholt zu großem Dank verpflichtet war und dem Erzstift viele noch urkundlich nachweisbare Stiftungen gemacht hat. Vornehmlich zu Anfang seiner Regierung hat der später stark verschuldete König Balduins Hilfe beansprucht und belohnt, zumal 1313 bei seinen Bemühungen um die deutsche Königskrone und 1316 bei Balduins Zug nach Böhmen zur Unterdrückung des dortigen Aufstandes. Somit ließe sich eine Entstehung des Seitenschiffes um 1320 annehmen, dem die wenigen dekorativen Plastiken dieses Bauteiles nicht widersprechen. Es sind eine Konsolfigur am nordöstlichen Scheidbogen des Langhauses und die Schlußsteine der beiden östlichen Joche des nördlichen Seitenschiffes. Die Konsole (Abb. 5) zeigt einen bärtigen Mann in hockender Stellung, die Hände auf die Knie aufgestützt. Er trägt die für die Darstellung von Propheten übliche Tracht, ohne sonst näher als solcher gekennzeichnet zu sein: langes anliegendes Untergewand, darüber weiter Mantel, der in Art einer Kapuze über den Kopf gezogen ist. Daneben

eine kleinere Dienstkonsole, ein geradezu porträthafter Kopf mit bebänderter Kappe und geknöpftem Wams. Die Köpfe der beiden Konsolen haben entschieden noch verwandte Dinge mit dem gelegentlichen Realismus der Plastik des 13. Jahrhunderts. Doch die weiche Modellierung der Körperformen, die beginnende Verleugnung des Körpers unter den lässig breiten, müden Faltenzügen der Gewandhülle, sind eine feindliche Abkehr von der körperhaft empfundenen, funktionell durchdachten Plastik des vergangenen Jahrhunderts, sind der allmähliche Übergang zu den körperlosen, schwingungsreichen Gewandschemen des beginnenden 14. Jahrhunderts.

Abbildung 5. Konsolen im nördlichen Seitenschiff der Dreifaltigkeitskirche, Trier

Die Schlußsteine bringen eine Kreuzigung mit Maria und Johannes (Abb. 6) und einen auferstandenen Christus mit der Kreuzfahne. Unter beiden Darstellungen befinden sich kleine Wappenschilde mit den luxemburgischen und den böhmischen Löwen. Hier interessieren vor allem die schmächtigen linienhaften Figürchen Mariae und Johannis, deren rührend zarter Ausdruck der Trauer an ähnliche Motive des 13. Jahrhunderts erinnert und die ihre nächste Parallele in den Trauernden einer Kreuzigungsminiatur im Breviarium des Erzbischofs Balduin (Koblenzer Staatsarchiv) finden, deren plastische Übersetzung sie sein könnten. Die in langen axi-

Abbildung 6. Schlußstein im nördlichen Seitenschiff der Dreifaltigkeitskirche, Trier

alen Falten herabfließenden Gewänder wie auch die geschwungene Haltung, bei Maria noch ungelenk in offener Kurve, Johannes bereits in S-förmiger Schwingung, lassen eine stilistische Weiterentwicklung gegenüber der Konsolfigur erkennen. Das gilt auch von den beiden Christusdarstellungen, der Gekreuzigte — an einem Kreuze mit ansteigenden Armen — gleich dem Auferstandenen mit knappem Lendentuch mit wenigen dünnen Faltenbrüchen.

Die geringe Größe dieser Arbeiten ließ die Bildhauer nicht ihrem Können entsprechend zu Worte kommen. Denn sowohl die Konsole, die in dem vortrefflichen Herausarbeiten der tektonischen Funktion der Konsolfigur wie auch in der vollendeten Behandlung und — bei der schwierigen Stellung der Figur — geschickten Verteilung der Gewandmasse an die besten Lösungen dieser Art des 13. Jahrhunderts erinnert, verrät die Hand einer lebendigen Künstlerpersönlichkeit ebenso wie auch die Kreuzigungsszene im Schlußstein, die mit den sparsamen linearen Kompositionsmitteln des beginnenden 14. Jahrhunderts den dramatischen Gehalt der Szene ergreifend zum Ausdruck bringt.

Möglicherweise noch der Regierungszeit Balduins angehörig sind 2 Holzreliefs, die den Erzbischof Balduin und seinen Bruder Kaiser Heinrich VII. darstellen (Abb. 7 u. 8). Glaubwürdiger Überlieferung gemäß stammen diese beiden Reliefs, die ursprünglich wohl als Chorstuhlwangen dienten, aus der 1673 zerstörten Karthause beim Vorort Heiligkreuz und kamen in den 40er Jahren in die Gangolfskirche, wo sie heute noch aufbewahrt werden. Die Karthause war 1322 von Erzbischof Balduin gestiftet worden, 1338 wurde die Kirche begonnen und 1340 — wohl unvollendet — geweiht. Das Inventar ist frühestens in der zweijährigen Bauzeit, wahrscheinlich aber erst in den folgenden Jahren geschaffen worden.

Die Figuren stehen nach Art der Grabmalplastiken innerhalb eines architektonischen Rahmens auf den üblichen Tieren, der Erzbischof auf zwei, der Kaiser auf einem Löwen, beide Figuren in höchstem Ornat, der Kaiser mit Mantel, Reichsapfel, einer ikonographisch sehr interessanten Krone und einem Szepter, auf dessen Kreuzblume ein den Kopf zurückwendender Adler sitzt. Beide Gestalten sind hoch aufgerichtet, die Gewänder fallen in parallelen Röhrenfalten und enden kurz über dem Boden. Die starke Ausbiegung des Oberkörpers des Erzbischofs ist kein der Gesamtfigur innewohnender Schwung, vielmehr bedingt durch das hoch auf dem rechten Arm getragene große Kirchenmodell. Dementsprechend zeigt die Figur des Kaisers, der nur den kleinen Reichsapfel hält, auch nur eine ganz leise Andeutung einer Schwingung. Es ist sehr schwer, diese beiden Werke stilistisch einzuordnen, da es in ihrer engeren Heimat an Vergleichsmaterial fehlt und auch die benachbarten Kunstkreise kaum Ähnliches bringen. Ohne Zweifel verwandt erscheinen die

Abbildung 7
Chorstuhlwange mit Erzbischof Balduin
St. Gangolf, Trier

Abbildung 8
Chorstuhlwange mit Kaiser Heinrich VII.
St. Gangolf, Trier

Werke des Mittelrheines, doch bedingt schon die andere Technik — durchweg Stein und stets vollrunde Bearbeitung — eine auch stilistisch anders geartete Erscheinung. Vielleicht darf bei der mageren und doch

weichen Behandlung des Stofflichen, dem weichen behutsamen Greifen der Hände, den charakteristischen Gesichtszügen, zumal des Erzbischofs, eine mittelrheinische Arbeit wie etwa das als Grab Eberhards I. von Katzenelenbogen bezeichnete Grabmal in der Moosburg zu Biebrich (wohl um 1330) genannt werden, nicht als ein verwandtes, sondern ein auf gleicher Stilstufe stehendes Stück, demgegenüber allerdings die beiden Reliefs in ihrer körperlosen Schmächtigkeit als etwas jüngere, der Jahrhundertmitte sich nähernde Werke erscheinen. Hierfür kann auch die Grabplatte des Domherrn Johannes von Friedberg († 1343) im Kreuzgang des Mainzer Domes angeführt werden, die in der zarten Reliefbehandlung der kaum spürbaren Ausschwingung, dem senkrechten Fluß der Gewandfalten und den weichen Faltenbrüchen an den angewinkelten Armen den Trierer Reliefs sehr nahe steht. (Die politischen und wirtschaftlichen Beziehungen Triers zum Mittelrhein waren unter Balduin besonders rege, der hier große Gebiete für sein Kurfürstentum gewann, darunter die Städte Boppard und Oberwesel, außerdem aber auch von 1328—1337 Administrator des Erzbistums Mainz war.)

Immerhin — die Art, wie bei den Trierer Stücken die Figuren in flachstes Relief übersetzt sind, die leichte ungezwungene Haltung, die kühne Sicherheit, mit der der Bildhauer den perspektivisch nicht sichtbaren tragenden Unterarm bei beiden Figuren einfach verschwinden läßt, ohne zu einer bei dergleichen Darstellungen in dieser Zeit sonst üblichen Verrenkung zu greifen, wie er den Grad der Ausschwingung der Figuren von dem zum Tragen ihrer Attribute benötigten Kraftaufwand abhängig macht, wie er dann die kaum gebogene, fast gestreckte Linie der kaiserlichen Gestalt in dem senkrecht gestellten Reichswappen, die stark geschwungene Haltung des Erzbischofs in dem schräg gestellten kurtrierischen Wappen zu Häupten der Figuren ausklingen läßt, zeigt, daß hier ein nicht unbedeutender Meister am Werke war.

In der Folgezeit klaffen wieder empfindliche Lücken im hiesigen Denkmälerbestand. Dem 3. Viertel des 15. Jahrhunderts gehört wohl das Portal der Dreifaltigkeitskirche an. An figürlicher Arbeit sind nur die Archivoltenfiguren der 12 Apostel mit der im Bogenscheitel angebrachten Büste Christi erhalten (Abb. 9). Die Apostel sind kleine ca. 30 cm hohe Sitzfigürchen mit ihren Attributen, keine hervorragenden Kunstwerke, aber derbe, frische, bodenständige Arbeiten in breiter schwerer Formgebung, die durchaus Beachtung verdienen.

Ein Meister von Rang taucht erst in den 60er Jahren auf, Peter von Wederath, der gemäß der noch existierenden Abrechnung (im Pfarrarchiv, veröffentlicht von N. Zimmer, Trierische Chronik VI. Jahrgang, S. 153) das Sebastiansretabel der St. Gangolfskirche schuf (sogenannt nach einer untergegangenen dreifigurigen Gruppe des Martyriums Sebastians, die ehemals

Abbildung 9. Ausschnitt aus den Archivolten des Portals der Dreifaltigkeitskirche, Trier

auf dem Retabel stand). Diesem für den Meister zweifelsfrei verbürgten Werk vom Jahre 1467 möchte Pinder (Deutsche Plastik des 15. Jahrhunderts, S. 22, Tf. 49) als weitere Arbeit Wederaths — allerdings mit einem Fragezeichen — das Grabmal der 1451 verstorbenen Elisabeth von Görlitz in der Dreifaltigkeitskirche anreihen. Es dürfte aber kaum die gleiche Hand diese beiden Werke geschaffen haben. Der Sebastiansaltar (Abb. 10) ist eine beziehungslose Aneinanderreihung von vier Standfiguren und zwei hockenden wappenhaltenden Engeln in einem reichen ornamentalen Rahmen. Schon die Figuren dieses Sebastiansaltars sind nicht von einer Hand. Die Heiligen Katharina, Michael und Barbara sind für ihre frühe Entstehungszeit ganz hervorragende Schöpfungen jener grazilen koketten Spätgotik, die wohl von den Niederlanden her ihren Weg durch die Rheinlande nahm. Im Vergleich mit diesen Figuren, denen vielleicht noch die Wappenengel zuzuzählen sind, wirkt die Figur des heiligen Andreas als eine etwas schwerfällige, in allen Feinheiten versagende Arbeit, die vielleicht dem als Mitarbeiter in der Rechnung angeführten Meister Herrart zuznweisen ist und die aufs engste verwandt ist mit dem westlichen Schlußstein des Hauptschiffes der Gangolfskirche (der Westteil der Kirche wurde 1459 geweiht), der einen stehenden St. Peter in der gleichen steif geraden Haltung und kleinfältigen senkrecht fallenden Gewandung zeigt. Beim Sebastiansaltar ist das ganze Bemühen auf das schöne Dasein der Einzelfigur gerichtet: ausgeschwungene Haltung, innerhalb deren auch der Oberkörper gegen den Unterkörper um einiges seitwärts gedreht wird, vorgesetztes Spielbein, leicht umgelegter, elegant geraffter Mantel, geneigtes

Abbildung 10. Peter von Wederath, Steinretabel in St. Gangolf, Trier

Köpfchen mit pausbäckig lächelndem Gesichtchen und modischer Haartracht, zierlich gewählte Hand- und Fingerstellung — und selbst in der schreitenden kämpfenden Stellung Michaels mit übertretenden Beinen und erhobenem Schwert ist die Bewegung restlos zur schönen Pose erstarrt. Den krassen Gegensatz hierzu bildet der wappenhaltende Engel des Grabmals der Elisabeth von Görlitz (Abb. 11). Volles, lang-ovales Gesicht mit sehr eng gestellten Augen, weich-krauses, merkwürdig ungeordnetes Lockengewirr, derb zupackende Hände und in der Gesamthaltung statt toter Pose äußerste Bewegung. Mit erstaunlicher Lebendigkeit wird geschildert, wie der Engel mit den Flügeln die Schnelligkeit des Fluges stoppt, den Oberkörper bereits senkrecht hält und die Beine vorholt, um sie im nächsten Moment auf den Boden zu setzen, wie das noch in der Flugbewegung befindliche Gewand vorstößt und die vom Fluge her rückwärts wehenden Falten des Mantels sich in schlaffen Wellenlinien zu senken beginnen. Man hat den Eindruck, daß der Engel noch bis zur Mitte des Rahmens gleiten wird, um dann zu stehen. Bis zu welchem Grade der Meister des Görlitzepitaphes aber auch feinste Kleinarbeit beherrschte, wenn es ihm am Platze erschien, sie anzuwenden, zeigen die wundervollen 18 cm hohen Aktfigürchen von Adam und Eva, die auf den rahmenden Säulchen angebarcht sind. Sie verraten trotz ihrer Kleinheit eine so vollkommene Beherrschung des Anatomischen, der Muskulatur wie der Verhältnisse und eine so feine Charakterisierung des männlichen und des weiblichen Kör-

Abbildung 11. Epitaph der Elisabeth von Görlitz († 1451)

pers, daß — wie auch der für die Mitte des 15. Jahrhunderts doch ganz einzig dastehende Vortrag eines Bewegungsmotives in der Gestalt des Wappenengels zeigt — nur ein ganz bedeutender Meister als Schöpfer dieses Epitaphes in Frage kommt. Der Sebastiansaltar wirkt als Ganzes, verglichen mit dem Epithaph so lahm und Details wie die kleinen Teilungsfigürchen zwischen den weiblichen und männlichen Heiligen so mäßig, dazu ist die künstlerische Tendenz der beiden Werke so grundverschieden, daß man wohl kaum den gleichen Meister für beide in Anspruch nehmen darf. Da es an sich widerstrebt, ein lebensvolles von reifstem Können zeugendes Werk im Oeuvre eines Meisters fünfzehn Jahre vor eine rein dekorative innerlich hohle Arbeit zu datieren, setzt Pinder das Epithaph um 1465, also vierzehn Jahre nach dem Tode der Herzogin an, verringert somit die Zeitspanne zwischen den beiden Werken auf ca. 2 Jahre, womit aber nichts erklärt ist. Denn wollte man unbedingt in beiden Werken den gleichen Meister sehen, so läge gerade in der großen Zeitspanne von 15 Jahren die einzige Erklärung, daß nämlich der Meister einer modischen von Brabant und dem Niederrhein her kommenden Stilrichtung sich unterwarf, der zuliebe er sein bestes Eigenes aufgab, was ja wohl nicht von heute auf morgen geht.

Wenn aber das Görlitzgrabmal Peter von Wederath nicht zuzuweisen ist, über seine Kunst hinausgeht, dann kommt nur der andere damalige große Plastiker Triers in Frage, Nikolaus Gerhaert von Leyden. Aber auch von diesem sind unsere Kenntnisse zu gering, als daß eine sichere Zuweisung möglich wäre. Das Epithaph liegt zeitlich vor dem Grabmal des Erzbischofs Jacob von Sierck, das 1462 geschaffen wurde. Da aber

keine früheren Arbeiten Nikolaus Gerhaerts bekannt sind, fällt das Vergleichen schwer. Wohl hat auch der Sierck die reiche Lockenfülle, auch kommen an seinem Krummstab solch winzig kleine Figürchen feinster Ausführung vor, die sich allein mit dem Adam und Eva-Paare des Epithaphs vergleichen können, auch zeigt das Pluviale des Erzbischofs solch lässig weichen Faltenwurf, wie der Mantel des Engels — aber letzten Endes lassen sich die beiden bekannten Trierer Werke Nikolaus Gerhaerts nicht mit der Epithaphfigur vergleichen, da in ihnen das ruhige Liegen bzw. in der Kreuzgangsmadonna das ruhige Stehen gezeigt sind, während der Engel die ganze Bewegtheit des soeben Heranbrausens zum Ausdruck bringen soll. Hierin jedoch zeigen Gerhaerts Straßburger Büsten nächste Verwandtschaft, die gleich dem Engel des Epithaphs keinen Ruhezustand sondern einen Moment aus einer Bewegung festhalten und damit unerhört Neues in den Entwicklungsgang der deutschen Plastik hineinbringen. Vielleicht beweist diese innere Verwandtschaft mehr für die Zugehörigkeit des Epithaphs zum Werke Nikolaus Gerhaerts als alle Vergleiche kleinlicher äußerer Details.

Noch ein anderes Werk erinnert an Gerhaert. Es ist eine Madonna des Dommuseums (Abb. 12[a–b]), Holz, 1,50 m groß, die aus Wasserliesch a. d. Mosel, eine Stunde oberhalb Triers stammen soll. Doch entsinnen sich die ältesten Leute des Ortes nicht, jemals das Stück in ihrer Kirche gesehen noch davon gehört zu haben. Die Herkunft ist also ungewiß. Man hat den Einwand gemacht, das Stück passe allenfalls in die 80er Jahre. Schon Demmler weist in seinem Aufsatz über Nikolaus Gerhaert (im 42. Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen, Seite 28) auf diese Vorwegnahme späterer Motive in den entwickelteren Arbeiten Gerhaerts hin. Gewiß, die Gewandbehandlung ist eine weit reichere als bei der steinernen Kreuzgangmadonna, aber geht das nicht zum Teil auf Rechnung des gefügigeren Materials? Und zielt nicht die ganze Entwicklung Gerhaerts auf einen immer reicheren Gewandstil hin? Erinnert sei an das Straßburger Epithaph und die Anna Selbdritt des Kaiser-Friedrich-Museums. Wieweit hat sich gerade letztere schon von der Kreuzgangsmadonna entfernt und wie nah steht sie der Madonna des Dommuseums. Zweierlei muß man bei dieser berücksichtigen: den störenden dicken Ölanstrich und den (unter dem Anstrich zwar nicht sichtbar, aber zweifellos) ergänzten Kopf des Kindes. Im übrigen ist die Figur Zug um Zug für Nikolaus Gerhaert zu belegen. Der Kopftyp mit hoher Stirn, gehöhlter Schläfe, zarter Wange, spitzem vortretendem Kinn, das hier wie bei der Kreuzgangsmadonna ein Grübchen hat, die hochgeschwungenen Augbrauen, die weitauseinanderstehenden mandelförmigen Augen mit fein modelliertem oberem und unterem Lid, die lange schmale Nase mit der charakteristischen Verdickung am Nasenbein, der kleine geschwungene Mund mit eingezogenen

Abbildung 12a
Madonna im Dom-Museum, Trier

Abbildung 12b
Madonna im Dom-Museum, Trier

Ecken, der breite Steg der Oberlippe, die Haarbehandlung finden sich wieder am Kopfe Mariens der Selbdrittgruppe, wo sich auch der weichgerundete Hals gleich scharf gegen Kinn und Brust absetzt. Mit genannter Gruppe stimmen weiterhin überein die Behandlung des Mieders, die Art, wie sich unter dem lose umgeworfenen Mantel das Spielbein kenntlich macht (vgl. Kniepartie der Mutter Anna), die lose in weich fließender Linie hangenden Gewandsäume (die in dieser Weise schon am Sierckgrabmal auftreten), dann die einzigartige Modellierung des Körpers des Kindes mit all den Falten und Grübchen und Polstern, der gelösten wie selbstverständlichen Haltung, der charakteristischen Stellung und Knickung der Fingerchen (man beachte, wie es mit dem rechten Händchen den Kopfschleier der Mutter faßt, dabei den kleinen Finger ab-

Abbildung 13. Madonna aus dem Antoniterkloster in Isenheim, Paris, Louvre

spreizt, die gleiche Geste auf dem Straßburger Epitaph), sowie endlich die ganz wundervollen Hände der Madonna selbst mit allen Gerhaertschen Merkmalen, dem abgespreizten Daumen und den abwechselnd gestreckten und angewinkelten Fingern, hier in dem reizenden Motiv, wie die Madonna das Füßchen des Kindes faßt. Typisch für Gerhaert ist der lose aufgelegte Kopfschleier, der bei keiner seiner Madonnen fehlt. Gewiß, es ist nicht mehr die herbe Strenge der Kreuzgangsmadonna. Aber ebensoweit wie von dieser ist die Madonna des Dommuseums wohl auch von der erst kürzlich von Clemens Sommer (Oberrhein. Kunst, II. Jahrg., Heft 1 und 2, S. 29 f.) dem Meister zugewiesenen Madonna aus Thyrnau bei Passau entfernt. Sie steht stilistisch zwischen jenem Früh- und diesem Spätwerk, und der Kreis schließt sich angesichts einer seit 1924 im Louvre befindlichen überlebensgroßen Madonna (Holz), die aus dem Antoniterkloster in Isenheim stammt (Abb. 13). Diese Statue bildet die Brücke zwischen dem schon reicheren Gewandstil der Madonna des Dommuseums und der wirren Gewandfülle der Thyrnauer Madonna, die eine wie die andere dem Werke Gerhaerts verbindend. Da die Isenheimer von keiner die Feinheiten verschleifenden Farbschicht bedeckt

ist, zeigt sich hier erst recht die unerhört fein modellierende Hand des Meisters, speziell in Antlitz, Hals und Händen der Madonna, dem schwellenden Körper des Kindes und dem halslos aufsitzenden krauslockigen Köpfchen, das vollkommen dem Köpfchen des Kindes der Selbdritt-Gruppe gleicht. Eine Beweisführung, daß es sich hier um eine zweifelsfrei eigenhändige Arbeit Nikolaus Gerhaerts handelt, erübrigt sich. Es genügt die Abbildung und der Hinweis auf die Sätze, mit denen das vorgenannte Stück charakterisiert und für Gerhaert in Anspruch genommen wurde. Die Isenheimer Madonna bringt allerdings in der Vorderansicht ein noch lebhafteres Kontrastieren kleinfältig-belebter Partien mit großen ruhigen Flächen als die Madonna des Dommuseums oder auch die Selbdritt-Gruppe, aber in der Seitenansicht verzichtet sie noch nicht auf die lang herabfallenden Züge und Säume, die beim Thyrnauer Stück schon weit mehr dem Gesamtrhythmus der Gewandmasse angepaßt sind. Damit ist auch ihre zeitliche Ansetzung in der Reihe der bis heute bekannten Werke Gerhaerts gegeben.

Es bleiben nun noch drei Kalksteinfiguren der hl. drei Könige (etwa 1 m hoch) zu besprechen, die über den Sakristeitüren von St. Matthias-Trier Aufstellung gefunden haben (Abb. 14—16) und hier im Süden der Rheinlande höchst befremdlich anmuten. Drei Recken, ein junger kurzhaariger und zwei ältere mit langen Bärten und reicher Lockenfülle. Der Junge und einer der Älteren tragen ein in der Taille eng eingehaltenes Wams mit langen Ärmeln und Pelzbesatz am unteren Saum und am Ärmelaufschlag, eng anliegende Beinkleider und einen lose von den Schultern herabfallenden Mantel, der mit einer Schnur und zwei Schließen über der Brust gehalten wird. Beide halten, bzw. hielten in einer Hand ihr Geschenk, in der anderen ein in krausen Wellen zu Boden rollendes Schriftband. Der dritte König erscheint in Rüstung, ohne Schriftband, in der einen Hand ebenfalls sein Geschenk, die andere am (nicht mehr vorhandenen) Schwert. Von jeder Schulter hängt bis auf den Boden ein pelzgefütterter, vielgezackter Ärmel. Doch das merkwürdigste sind die Kopfbedeckungen der drei Könige, hohe, agraffenbesetzte Hüte mit phantastisch gezacktem, aufgerolltem Rand, hinter dem ein Kranz krausen Laubwerks sichtbar wird, der wohl jeweils die Krone vorstellen soll. Parallelen zu diesen modischen Details finden sich ausschließlich in der holländischen Malerei, hingewiesen sei auf die Gemälde Dirk Bouts und Ouwaters. Doch über diese Äußerlichkeiten hinaus verbindet ein erstaunlicher Naturalismus diese Plastiken mit der holländischen Kunst der Mitte des 15. Jahrhunderts. Diese feine Differenzierung des Alters und der Jugend, die charaktervollen derben Züge der Alten, ihr freier Blick, die selbst unter der dicken Tünche noch sichtbare Durchbildung ihrer Hände, dagegen die zarten weichen und flachen Gesichtszüge des jungen Königs, der in steif-gerader,

Abbildung 14
Hl. König aus einer Anbetung, St. Matthias, Trier

Abbildung 15
Hl. König, St. Matthias, Trier

breitbeiniger Haltung neugierig auf das Wunder starrt, wie gelöst hinwieder die Haltung der älteren Könige, wie selbstverständlich leicht sie stehen mit geringer Achsenverschiebung von Kopf zu Rumpf zu Beinstellung, wie ausgeglichen ist ihre Armhaltung im Gegensatz zu der des jungen Königs, in dem neben der Ungelenkheit der Halbwüchsigen auch die Koketterie dieser Altersstufe in dem breit umgelegten Halstuch prachtvoll karikiert ist. Mit derselben Meisterschaft ist die Wiedergabe des Stofflichen beherrscht, gleich ob es sich dabei um die Charakterisierung

der getriebenen Metallkränze innerhalb des Hutrandes, oder um die schweren Stoffe der Gewandung handelt, die sich in prachtvoll schweren Brüchen an den Ellenbogen, wie auch am Boden stauchen und in wenigen großen senkrechten Falten niederlasten. Welcher Plastiker war um die Jahrhundertmitte in Trier so naturalistisch eingestellt, wer beobachtete so scharf, wer sah so monumental, wer kann die Verbindung nach Holland sein? Es gibt nur eine Antwort: Nikolaus Gerhaert — obschon die drei Könige trotz aller Qualitäten an das Sierck-Grabmal noch nicht heranreichen. Aber einmal war bei letzterem der Auftrag von ganz wesentlicherer Bedeutung und dann — wir wissen nicht, wann Nikolaus nach Trier kam. Die Könige können bedeutend früher sein als das Grabmal und scheinen es auch zu sein, denn die Zaddelärmel des gewappneten Königs sind doch wohl nicht mehr lange über die Jahrhundertmitte hinaus denkbar.

Abbildung 16
Hl. König, St. Matthias, Trier

Mit der Beantwortung der Frage nach der Herkunft der Kunst Nikolaus Gerhaerts muß gleichzeitig dem mehrfach gehörten Einwand begegnet werden, die beiden Madonnen des Dommuseums und des Louvres trügen den Charakter fränkischer Plastik um 1500. Verführt zu dieser Ansicht hat wohl in erster Linie der Kopftyp, der in der Tat dem bei Riemenschneider und seiner Nachfolge üblichen nicht unähnlich ist. Aber damit ist bereits alles der fränkischen Schule Verwandte genannt. Sowohl in Würzburg wie in Nürnberg geht man in der Gesamtauffassung der Figur ganz andere Wege als sie durch die beiden oben besprochenen Madonnen gekennzeichnet werden. Die Plastik Frankens ist von einer leichteren temperamentvolleren Art, zielt auf malerische Effekte und ist

vor allem dekorativ. Das Gewand ist alles, wildflatternde Zipfel vor steif hängenden Röhrenfalten, tolle Faltenwirbel innerhalb breit-ruhiger Gewandpartien sichern mit ihren vielfältigen Lichtreflexen, tiefen Schatten, und den unruhigen Umrißlinien eine ebenso malerische wie dekorativ-ornamentale Gesamterscheinung, in Würzburg kleinlicher und zarter als in Nürnberg, doch in jedem Falle auf Kosten der Klarheit des Standmotivs. Von diesen Merkmalen fränkischer Plastik des ausgehenden 15. Jahrhunderts ist bei den hier Nikolaus Gerhaert zugewiesenen Madonnen nichts zu spüren. Sie sind nichts weniger als malerisch-dekorativ, sie zeigen einen vollkommen klaren mit der Trierer Kreuzgang-Madonna übereinstimmenden Aufbau: links die Standbeinseite trägt das lastende Kind, die rechte Seite ist entlastet, Fuß vorgesetzt auf der Mondsichel stehend, rechte Schulter gesenkt, Kopf nach links zum Kinde geneigt. Das in dem Aufbau der Figur spürbare Streben nach deutlicher Scheidung in tragende und lastende Teile, diese innere Belebung, klingt wieder in der Gewanddrapierung: das lose um den Leib gezogene Ende des Mantels staucht sich in wenigen weich-breiten Faltenbrüchen, während das andere Ende in langem von keiner Knickung unterbrochenem Fluß zu Boden fällt. Nirgends das laute Pathos oder die in dekorativ-ornamentaler Weise und Absicht malerisch kraus gestaltete Oberfläche fränkischer Plastik, hier vielmehr eine scharfe und liebevolle Naturbeobachtung, gepaart mit feinstem künstlerischem Verständnis für die struktiv-funktionellen Kompositionsmöglichkeiten statuarischer Plastik. Daß bei dem jüngsten der hier besprochenen Stücke, der Isenheimer Madonna, die Fältelung des vorn hochgerafften Mantelendes reicher und kleinbrüchiger wird, ist in der stilistischen Entwicklung jener Zeit zum Kraus-Lebendigen, Malerischen begründet, in welcher Richtung die Thyrnauer Madonna ja noch bedeutend weiter geht. Doch trotz des allmählichen Hinübergleitens ins Malerisch-Dekorative behalten die Plastiken Gerhaertscher Art stark naturalistische Züge, sehr im Gegensatze zur fränkischen Plastik des ausgehenden 15. Jahrhunderts. Hierfür ein Beispiel: es gibt gewiß auch in der fränkischen Plastik wundervoll modellierte Hände, aber sie sind eigentlich nur ausdrucksstarke Ornamente, die in Haltung und Ausdruck dem der Gesamtfigur innewohnenden Temperament entsprechen; nie haben sie das bei aller gewählt eleganten Haltung ruhig-sichere wirklichkeitswahre Greifen und Halten Gerhaertscher Hände.

Die Parallelen zu Gerhaerts Plastik sind eben nicht in Franken, sondern in seiner unzweifelhaften Heimat, auf die ja vor allem die Figuren der hl. drei Könige in St. Matthias weisen, in Holland und am Niederrhein zu suchen. Für diese Gebiete ist der schwere dickflüssige Gewandstil charakteristisch, der sich, getragen von dem Streben nach wirklichkeitsgetreuer Wiedergabe schwerer, prunkvoller Gewandstoffe, bis ins letzte

Viertel des 15. Jahrhunderts hält. Für die Anfänge dieses Stils sei der Denkmälerbestand holländisch-mittelalterlicher Plastik ist zahlenmäßig sehr gering — auf einige Stücke des Utrechter Diözesan-Museums hingewiesen, so die Gruppe der trauernden Frauen (Willem Vogelsang, Die Holzskulptur in den Niederlanden, Bd. 1, Taf. XXVI, Nr. 11) oder die Verkündigung (ebendort, Taf. XXII, Nr. 10) und die Maria einer Verkündigung (ebendort, Taf. XXII, Nr. 14), von denen die beiden letztgenannten bereits ein Bemühen um realistische Gewandschilderung bezeigen. Diese Stücke gehören dem vierten und fünften Jahrzehnt des Jahrhunderts an. Um einiges jünger sind 5 Steinfiguren des Zentralmuseums in Utrecht, die zweifelsfrei die lokale Ausprägung dieses breiten Stiles zeigen, von der auch Nikolaus Gerhaert ausgegangen sein muß. Diese Figuren standen einst am Grabmal Bischofs Rudolf von Diepholt, der 1455 starb, dessen Grabkapelle am Utrechter Dom aber erst 1465 fertiggestellt wurde. Für die Entstehung des plastischen Schmucks des Grabmals nimmt man daher erst die 70er Jahre an und hat an den seit 1475 als Dombaumeister tätigen Cornelis de Wael als mutmaßlichen Schöpfer dieser Figuren gedacht (De Jonge, Der Dom zu Utrecht, Taf. 7—8), doch ist weder die Datierung noch der Meister gesichert. Auf jeden Fall sind die Figuren etwas jünger als die hl. drei Könige von St. Matthias-Trier (man möchte es aus der Haarbehandlung, dem Kopfputz und dem Kostüm der hl. Agnes schließen), doch stehen sie der Art Nikolaus Gerhaerts noch so nahe, daß man nächste Beziehungen zwischen ihm und der Werkstatt, in der diese Steinplastiken entstanden sind, annehmen möchte. In der realistischen Gesamtauffassung, der einfach großen Gewanddrapierung mit den charakteristischen langhängenden Partien und den weichen Brüchen, dem Kopftyp und der Lockenfülle, vor allem aber auch in der technischen Virtuosität sind sie den Werken Gerhaerts so eng verbunden, daß man in ihrem Entstehungsort wohl auch die künstlerische Heimat Nikolaus Gerhaerts vermuten darf. Als ein weiteres Werk, das zwar keinen engen Schulzusammenhang mit Gerhaert zeigt, jedoch seinen frühen Arbeiten, wie auch den Utrechter Stücken stilistisch nahe verwandt ist, sei die Madonna des Chorgestühls der katholischen Pfarrkirche zu Cleve genannt (von 1475, H. Reiners, Tausend Jahre Rheinische Kunst, Abb. 139), als ein weiterer Beweis für die holländisch-niederrheinische Herkunft der Kunst Gerhaerts.

Lassen sich die hier als dem Geiste Nikolaus Gerhaerts verwandt erkannten Trierer Werke seinem Oeuvre einreihen, so ergäbe sich wohl folgende Reihenfolge: Drei Könige zu St. Matthias, Görlitz-Epitaph, Madonna im Domkreuzgang, Sierck-Grabmal, Madonna im Dommuseum. Eine genaue zeitliche Ansetzung ist ja leider nicht möglich, doch darf man wohl mit den frühesten Arbeiten bis zur Mitte der fünfziger Jahre

hinabgehen, nicht nur des Todesjahres der Elisabeth von Görlitz wegen, sondern auch in Anbetracht der künstlerischen und technischen Entwicklung innerhalb der aufgezählten Stücke, deren gewaltige Fortschritte sich ja schon von der Kreuzgangmadonna zum Sierk-Grabmal ablesen lassen. Die künstlerische Entwicklung Nikolaus Gerhaerts geht augenscheinlich von einer monumentalen Einfachheit zu einem in der äußeren Erscheinung krauseren, dekorativeren, an Monumentalität jedoch nichts einbüßenden Spätstil. Die Isenheimer Madonna, die ja nun schon der Straßburger Periode des Meisters angehört, weist gemessen an den Trierer Werken wieder einen Schritt weiter in der angegebenen Entwicklung, doch ist sie wohl erst nach dem Straßburger Epitaph von 1464 entstanden, da sie zwischen dessen matronenhafter Breite und der Aufgewühltheit der Thyrnauer Madonna zu stehen scheint. Der aus den hier angeführten Werken ablesbare Weg der künstlerischen Entwicklung Nikolaus Gerhaerts führt sicher nicht zu den Figuren der Wiener Hofburgkapelle, die wiederholt mit Nikolaus Gerhaert in Verbindung gebracht wurden (vgl. Demmler, Jahrb. d. Preuß. Kunstsamml. Bd. 42, S. 30), was aber jüngst H. Tietze in einer Besprechung der Ausstellung »Gotik in Österreich« (Zeitschrift für bildende Kunst, 60. Jahrgang, Heft 8) abgelehnt hat. Es sei jedoch darauf hingewiesen, daß der bei mehreren dieser Figuren vorkommende auffallend langovale volle Gesichtstyp und die eigenartige Behandlung der Locken als eine ungeordnete dichte Masse kleiner weicher Wülste auch bei dem Engel des Görlitz-Epitaphs in Trier sich finden. Sollte hierin vielleicht die Hand eines bestimmten Gehilfen zu vermuten sein? Um so mehr, als der Engel des Epitaphs an dem gleichen inneren Widerspruch leidet wie die Wiener Figuren, einer teilweise schlechten Ausführung bei prachtvoll lebenswahr erfundenen Motiven, wie etwa dem Kopf des hl. Egidius oder der Art, wie er Buch und Mantel unter den Arm klemmt. An der Ausführung der Wiener Figuren ist Nikolaus Gerhaert gewiß nicht beteiligt, im Entwurf jedoch gehen einige zweifellos auf Arbeiten oder Skizzen Gerhaerts zurück.

Anmerkung. Nachträglich finde ich in den Archives photographiques im Photo des unteren Engels am nördlichsten Strebepfeiler des Chorpolygons der Reimser Kathedrale, das die (durch die Beschießungen des Krieges fast vollständig abgeschlagene) Konsole dieses Engels im ursprünglichen Zustand zeigt: ein frontal hockendes Männchen, das die Hände auf die Knie aufstützt, die gleiche Haltung, wie sie die vier Kerlchen unter den Türstürzen des Portail Saint Sixte zeigen. Dieses Motiv ist also doch auf französischem Boden heimisch, aber die Ausführung zeigt jene konventionell-typisiert schönheitliche Fassung, die der französischen Plastik der Mitte des 13. Jahrhunderts eigen ist, wodurch die hier vertretene Ansicht, die naturalistischen Trierer Konsolen seien für eine deutsche Künstlerpersönlichkeit zu reklamieren, nur gestützt wird.

DREI SPÄTGOTISCHE WANDGEMÄLDE AM WESTCHOR DER LAACHER ABTEIKIRCHE

VON

ADALBERT SCHIPPERS

Kirchliche Wandgemälde gotischen Stiles sind selten. Je mehr die Architektur ihre konstruktiven Glieder plastisch gestaltete, um so mehr entzog sie ihrer gleichberechtigten Schwesterkunst, der Wandmalerei, den Boden zum Weiterleben. In einer weniger schöpferischen Zeit als das Hochmittelalter wäre das wohl der Untergang der Kirchenmalerei gewesen. Nun aber trat das Gegenteil ein. Von den Wänden verbannt, lebte sie in den Fenstern und auf den Altartafeln blühender und glühender auf. Neben den Glasgemälden sahen die Fresken der Kirche trübe und stumpf aus. So sank die Wandmalerei zu einer Kunstgattung zweiten Ranges herab, die mehr von Handwerkern als von Künstlern gepflegt wurde. Können wir daher auch in den Laacher Fresken keine Werke erwarten, die mit der gleichzeitigen Tafelmalerei Schritt halten, so verlieren sie dadurch für den Kunsthistoriker nicht an Wert. Zeigen sie uns doch bis zu welchem Grade die monumentale Wandmalerei auf der Stufe des Handwerks weiterlebte.

Die drei überlebensgroßen Figuren an den Pfeilern des Laacher Westchores stellen den hl. Benedikt, den hl. Nikolaus und den hl. Christophorus dar. Sie wurden i. J. 1896 restauriert[1]). Den Übergangsstil von der Spätgotik zur Renaissance kennzeichnet unzweideutig das älteste von den drei Gemälden, der hl. Benedikt. Abb. 1. Auf dem Hintergrunde sehen wir hier eine zweigeteilte, flache Rundnische, die ein horizontales Gesimse trägt. Vom Rundbogen steigt ein geschweifter, mit Kriechblättern besetzter Spitzbogen auf, der von Fialen flankiert ist. So wird in geschickter Weise der reiche Rahmen für zwei Wappenschilder mit ihrer Bekrönung und den sie umgebenden Laubschmuck gewonnen.

Als Figur ist die 2,77 m hohe Gestalt des hl. Benedikt noch vom gotischen Stilgefühl getragen. In Dreiviertelansicht gestellt, schwingt der Körper in sanfter S-Linie nach den Gesetzen des Kontrapost. Dazu paßt die schräge Stellung des Hirtenstabes.

Der Heilige trägt das faltenreiche Chorgewand der schwarzen Benediktiner mit den breiten Ärmeln und großer Kapuze. Unter dem linken Arm ist es nach herkömmlicher Art aufgerafft ohne über dem Arm zu

hängen, weil es sich um ein rings um den Leib geschlossenes Gewand handelt. Dieser Umstand nötigte auch zu der ruhigen Faltenführung, welche die statuarische Würde der Riesenfigur zur vollen Geltung kommen läßt. Die beschriebene Kleidung, die uns auf zwei der Laacher Wandbilder dreimal begegnet, veranschaulicht die Tracht der damals in Deutschland weit verbreiteten, blühenden Kongregation der Bursfelder Benediktiner, zu der auch Laach seit 1474 gehörte[2]).

In dem geöffneten Buch, das der hl. Benedikt vor der Brust hält, stehen die Anfangsworte der Benediktinerregel: Ausculta o fili praecepta magistri, höre meine Sohn die Lehren des Meisters. Von der Inschrift unter dem Bilde ist leider kein Wort mit Sicherheit zu entziffern. Der Rabe mit dem Brot im Schnabel ist das gebräuchlichste Erkennungszeichen des hl. Benedikt. Der Bauer mit dem toten Kinde erinnert an eine bekannte Totenerweckung aus dem Leben des Ordensstifters.

Nach E. v. Oidtmann stellen die Wappen im Kopfstück des Bildes die Abzeichen der Eheleute Dietrich Wolf von Mollendorf und der Mettel von Lupsdorf, genannt von Franken, dar[3]). Dieselben Wappen finden sich auf einer Grabplatte der Kirche zu Kell bei Burgbrohl[4]). Leider ist die Grabinschrift großenteils zerstört. Dietrich führte den Löwen im Wappen und kommt in den Jahren 1484 und 1485 als Inhaber von einem Drittel des Zehnten und als Patronatsherr zu Kell vor. Die Gattin Dietrichs, Mettel von Lupsdorf, erkennen wir am Adlerwappen. Sie war die Tochter Johanns von Lupsdorf, genannt von Franken, und starb am 9. Juni 1508.

Fragen wir nun nach den Beziehungen, die diese Familie zu Laach hatte, so ergibt sich, daß Johann und Konrad von Lupsdorf bis zum Jahre 1440 Lehensmänner von Laach waren, auf Grund eines Wingerts zu Kell[5]). In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts kann aber das Gemälde des hl. Benedikt nicht entstanden sein, wie die neuzeitlichen Architekturmotive auf dem Hintergrunde lehren.

Wie diese auf die Jahrhundertwende hinweisen, so auch der kniende Benediktiner, der sich auf dem Schriftband als Benedikt bezeichnet. Die Inschrift lautet: O S. Benedicte pater famulum foveas tuum Benedictum; hl. Vater Benedikt behüte deinen Diener Benedikt. Soweit uns die Quellen der Laacher Klostergeschichte Einblick gestatten, kommt aus dem Laacher Konvente um 1500 nur Benedikt von Münstereifel in Betracht. Er kam um 1492 mit acht anderen Reformmönchen aus Groß St. Martin in Köln nach Laach und starb nach dem Schriftstellerlexikon Butzbachs am 22. September 1532. In seinem Wanderbüchlein charakterisiert ihn Butzbach mit folgenden Worten: »Benedikt, sonst auch Chrysantus, hat hier den Dienst der Martha (des Cellerars) zu versehen. Seinem Amte als Novizenmeister und seiner stillen Zelle, die er wegen seiner Wertschätzung

Abbildung 1. Maria Laach, Westchor der Abteikirche, der hl. Benedikt

Abbildung 2. Maria Laach, Westchor der Abteikirche, der hl. Nikolaus

der Buchmalerei und des Schreibens sehr liebte, hat man ihn kurz vor meinem Eintritte (1500) entrissen und an seinen nunmehrigen Posten gestellt. Er hat einen sehr feinen Geist und ist im Verständnis der hl. Schrift sehr bewandert. Gebürtig aus Münstereifel, ist er vom Abt von St. Martin aus Köln, wo er bereits acht Jahre im Orden lebte, hierher gesandt worden. Ungefähr ebensolange ist er vor meiner Ankunft in Laach gewesen[6]).« Daraus ersehen wir, daß nicht nur der Name, sondern

auch weitere wichtige Umstände gestatten, Benedikt von Münstereifel mit dem knienden Benediktiner zu identifizieren.
Als Cellerar hatte er einen großen Teil der geschäftlichen Angelegenheiten der Abtei zu verwalten. Er kam somit auch in persönliche Berührung mit den Laacher Lehensmännern, zu denen die Wappenträger unseres Bildes vielleicht damals wieder gehörten. Als Miniaturmaler wußte er die Kunstwerke des Pinsels besonders zu schätzen und mag in kluger Weise Anregungen zur Herstellung des Gemäldes gegeben haben. Als ehemaliger Novizenmeister wußte er ein eindrucksvolles Bild des Ordensstifters gegenüber dem Eingang der Kirche als Mittel des klösterlichen Jugenderziehers zu schätzen. Auch heute noch empfinden wir es als einen Vorteil, daß der Besucher der Laacher Benediktinerkirche, der durch das Südportal eintritt, zuerst die große gütige Gestalt des Vaters des abendländischen Mönchtums erblickt.
Tritt der Besucher der Kirche durch das Nordportal ein, so fällt sein Blick nach rechts auf das 2,92 m hohe Gemälde des zweiten Kirchenpatrons, des hl. Nikolaus. Abb. 2. Im Gegensatz zum hl. Benedikt zeigt dieses Fresko schon recht deutlich die Stilmischung der beiden Grenzgebiete um 1500. Das Erwachen des neuzeitlichen Stilgefühles erkennen wir an der frontalen, ganz geraden Körperhaltung des Heiligen, dessen Achse durch die kniende Figur des Abtes Simon von der Leyen nochmals nachdrücklich betont wird. Diese Wirkung wird durch den Farbenkontrast verstärkt. Die in das schwarze Chorgewand gehüllte Abtsfigur hebt sich von dem in weißer Albe, grüner Dalmatik und rotem Pluviale gekleideten Bischof scharf ab. Der dominierenden Vertikale des Bildes passen sich ferner der Hirtenstab und das herabhängende Tüchlein an. Um Starrheit zu vermeiden ist der Kopf ein wenig nach rechts gedreht und geneigt. Dagegen zeigt das Pluviale in den zuckenden Falten und dem radförmigen Umschlag am rechten Arm charakteristische spätgotische Bewegung.
Bezeichnend für die Kunst der Neuzeit ist vor allem die landschaftliche Skizze des Hintergrundes, die ein Stück des Laacher Sees wiedergibt. Links sieht man zwei hohe Bergkuppen; zu ihren Füßen eine Reihe Baumkronen am Ufer des Sees. Rechts erscheint hinter einem Berggipfel das nördliche Querhaus der Kirche mit einem übereck gestellten Flankierungsturm des Ostchores, der mit Giebeldächern bekrönt ist. Diese Landschaftsskizze erinnert lebhaft an die gebirgige Flußlandschaft mit burggekrönten Gipfeln, die uns auf dem gleichzeitigen Wandgemälde des hl. Christophorus in der Pfarrkirche zu Andernach begegnet. Ihre Ähnlichkeit mit dem Rheintal ist m. W. im einzelnen noch nicht geprüft worden.
Ein Vergleich der knienden Stifterfiguren auf den Fresken des hl. Nikolaus und des hl. Benedikt läßt auch deutlich den verschiedenen Geist

der angrenzenden Zeitalter erkennen. Beachtenswert ist dabei das jugendliche Aussehen des Abtes Simon von der Leyen im Gegensatz zu seinem, im Laacher Kreuzgang aufgestellten, steinernen Grabrelief, das ihn etwa als sechzigjährigen Mann charakterisiert. Da er im 42. Lebensjahre starb, so ist offenbar das gemalte Bild nach dem Leben geschaffen, nicht aber das Epitaph. Diese Schlußfolgerung gibt einen wichtigen Anhaltspunkt für die Datierung der bekannten hervorragenden Grabdenkmäler der Familie von der Leyen, die in reinem Renaissancestil ausgeführt sind. Da Georg von der Leyen und seine Gemahlin Eva Mauchenheimer sowie ihr Sohn Abt Simon von der Leyen in den Jahren 1509 und 1512 starben, wird man sich hüten müssen, die Anfertigung ihrer Grabdenkmäler bald nach dem Hinscheiden anzusetzen. Wäre dies geschehen, so würde der Unterschied zwischen dem gemalten und gemeißelten Bild des Abtes wohl nicht so groß sein, als er nachträglich etwa um 1525 geworden ist.

Die gereimte Inschrift feiert den hl. Nikolaus als Bischof und als Patron der Schiffer und Fischer. Sie lautet: S. Nicolaus gregem christi rexit ad quem confitendo perrexit, spargendo collegit fluctus fregit . . . pie regit navigium navigantis et in verbo domini rethe laxantis.

St. Nikolaus Hirt der Herde Christi
Ging als Bekenner heim zum Herrn,
Ausspendend sammelnd,
Meereswogen brechend,
Schifferboote steuernd,
Fischershandwerk treulich hegend
So auf Geheiß des Herrn er auszog.

Gegenüber vom Gemälde des hl. Nikolaus befindet sich am nördlichen Vierungspfeiler des Westchores das Fresko vom hl. Christophorus. Das Kolorit ist dasselbe wie bei der Nikolausfigur. Kappe und Mantel des Christophorus sind rot, die Hosen weiß, das Untergewand ist grün. Das Bild wurde gestiftet vom Vater des Abtes Simon von der Leyen, wie aus dem Wappen mit den blauweißen Farben und dem eingeschriebenen Monogramm »Georg« hervorgeht. Er erhielt als erster der Familie sein Grab im Jahre 1509 in der Laacher Abteikirche. Sein Epitaph steht heute in der Schloßkapelle der Burg Hamm, Kr. Bitburg.

Bemerkenswert ist der Umstand, daß ein Ritter, der zudem noch den Namen Georg trug, den Stifterchor des Pfalzgrafenmünsters nicht mit einem Bilde seines Namens- und Standespatrons, des hl. Georg, sondern des hl. Christophorus schmücken ließ. E. Beitz hat darauf hingewiesen, daß das Motiv des christlichen Ritters seit Beginn des 16. Jahrhunderts häufig mit dem Christophorusbilde verschmolzen wurde[7]). Haben wir davon vielleicht auch hier einen Beleg? Oder ist das Gemälde dem be-

sonderen Vertrauen der Zeit zum Christusträger entsprungen? Damals war der Glaube allgemein verbreitet, daß man an dem Tage vor Unglück und besonders einem plötzlichen Tode bewahrt bleibe, an dem man das Bild des Christusträgers andächtig anschaue. In der Tat finden wir um 1500 eine ganze Reihe von Darstellungen des Heiligen an Stellen, wo sie leicht in die Augen fallen. In der romanischen Stadtpfarrkirche zu Andernach steht Christophorus im Mittelschiff unter der Westempore ungefähr an der gleichen Stelle wie in Laach. Im Münster zu Konstanz finden wir ihn sogar zweimal rechts und links vom Westeingang. Auf Altären nimmt sein Bild häufig einen Seitenflügel ein. Am weitesten war es aber um 1500 durch den Holzschnitt und Kupferstich verbreitet, wie Stahl nachgewiesen hat[8]).

Die vermuteten Entstehungsgründe des Laacher Fresko finden allerdings in der Unterschrift keinen Anhaltspunkt. Sie knüpft an den Namen selbst an, der ja auch den Kern der Legende bildet. Die Inschrift lautet:

En portans onus omnes res portantis in undas
gentilis premitur sanctusque egreditur.

Schau wie der Träger des Trägers aller Dinge als Heide ins Wasser getaucht wird und als Heiliger hervorgeht.

Um die komplizierte Stellung des 2,82 m großen Christophorus zu verstehen, müssen wir zunächst den Hintergrund etwas näher ins Auge fassen. Während auf dem Bilde des hl. Nikolaus nur die obere Hälfte als Landschaft gestaltet ist, versucht der Maler hier den ganzen Hintergrund von unten an zu einem schmalen Flußbett zu vertiefen. Unten sehen wir rechts und links Felszungen in das Wasser vorspringen. Auf dem rechten Vorsprung steht ein Fischer mit einer Angel. Darunter bilden die Schilfrohre einen gespensterhaften Kopf. In der Schulterhöhe setzt sich die Landschaft fort. Hier erscheint, wie auf vielen gleichzeitigen Kupferstichen, der Freund des Riesen, der Mönch, der ihn zu dem Liebesdienst der Übersetzung veranlaßte. Am Horizont die Klause des Einsiedlers.

Mit einem Wort, das große Problem der damaligen bildenden Kunst beschäftigt auch unseren Meister, er will auf seinem Gemälde Raum gestalten. Die Figur soll nicht mehr einfach auf der Wandfläche stehen, sondern aus der Tiefe des Grundes gerade auf den Beschauer zuschreiten. Wenn man versucht die Figur mit dem in die Tiefe gehenden Flußbett zusammenzusehen, so wird dieser Eindruck auch einigermaßen erreicht. Störend wirkt dabei freilich die Stellung der Beine. Statt hintereinander, stehen sie im Profil, während der Oberkörper nach vorn gerichtet ist. Da nun auch der Kopf noch etwas nach rechts gewendet ist, so ergibt sich eine schraubenförmige Drehung des Körpers, die auf gleichzeitigen Kupferstichen oft begegnet[9]). Sie erwächst aus dem spannenden Augen-

blick der Legende, wo der Mann die ungewöhnliche Schwere des Kindes fühlt und verwundert im Gehen aufschaut.

Trotzdem lag eine geschlossene Rundfigur auf dem schmalen Pfeilervorsprung nicht im Interesse des Laacher Malers. Das zeigt deutlich auf der linken Seite die Lücke, die zwischen der unteren und oberen Landschaft für das Wappen ausgespart werden mußte, und umgekehrt auf der anderen Seite der fliegende Mantel, der den Zwischenraum geschickt ausfüllt. So kommt schließlich eine Darstellung zustande, die wir mit den Worten Stahls am besten als eine Vertreterin des bewegten Frontaltyps in der Entwicklungsgeschichte des Christophorusbildes bezeichnen[10]).

Zusammen bilden die drei Gemälde charakteristische Werke der Übergangskunst. Während die ornamentalen Zutaten in die Neuzeit hinübergreifen, gehören die überlebensgroßen Pfeilerfiguren noch ganz wesentlich dem Stilempfinden des Mittelalters an. Sie fügen sich in die lange Reihe der lebensgroßen figürlichen Grabdenkmäler ein, die wir im Mittelalter an den Pfeilern jeder Kathedrale und Klosterkirche bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts hinein finden. Je mehr von da ab die Raumdarstellung in die Malerei und Reliefplastik eindrang und je mehr Figur und Raum in das reale Verhältnis der Wirklichkeit zueinander gesetzt wurden, um so schneller schwand die monumentale Einzelfigur zugunsten des räumlich und malerisch durchgebildeten Gruppenbildes.

ANMERKUNGEN

[1]) Die Bearbeitung der 3. Auflage meiner Schrift: Maria Laach, Benediktinisches Klosterleben alter und neuer Zeit, Verlag L. Schwann, Düsseldorf 1928, ließ die lang gesuchten näheren Beziehungen dieser Werke zur Klostergeschichte ziemlich deutlich erkennen. Auf die Darlegung der Entstehungsumstände dieser Bilder möchte ich mich hier beschränken, da ihre kunstgeschichtliche Einordnung und Würdigung in nächster Zeit von anderen beabsichtigt ist.

[2]) Vgl. hierzu die Schrift: Der hl. Benedikt in der Malerei, mit 50 Bildern nach berühmten Meisterwerken, von der Abtei St. Mauritius in Clerf, Luxemburg, B. Kühlens Kunstverlag, M.-Gladbach.

[3]) Nach brieflicher Mitteilung des Herrn von Oidtman, wofür ich ihm auch an dieser Stelle meinen verbindlichsten Dank ausspreche.

[4]) Eine ortsgeschichtlich bemerkenswerte Wappengrabplatte. Von E. v. Oidtman. Mitteilungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde, Bd. IV. Heft 9 (1926) Sp. 430—31.

[5]) Vgl. Wegeler, Das Kloster Laach, Bonn, 1854, S. 143.

[6]) Johannes Butzbach, Wanderbüchlein, Übertragen von Dr. D. J. Becker, Inselverlag, Leipzig, S. 119.

[7]) Christophorus und Christlicher Ritter von Egid Beitz, L. Schwann, Düsseldorf 1922.

[8]) Die Legende vom hl. Riesen Christophorus in der Graphik des 15. und 16. Jahrhunderts von E. K. Stahl. I—II Text- u. Tafelband, Lentnersche Buchhandlung, München 1928.

[9]) Vgl. Stahl, a. a. O., Taf. 26 ff.

[10]) Vgl. Stahl, a. a. O., Bd. I, S. 19 u. Bd. II, Taf. 29.

DAS BILDNIS VOM MEISTER DES BARTHOLOMÄUS-ALTARS IN MÜNCHEN

VON

MAX J. FRIEDLÄNDER

In meinem Aufsatz über den Meister des Bartholomäus-Altares in diesem Jahrbuche (III. u. IV. Bd. S. 174 ff.) habe ich auf ein Bildnis hingewiesen und es hypothetisch, mit einer Unsicherheit, für die ich den Zustand der Tafel verantwortlich machte, dem kölnischen Meister zugeschrieben. Das Bild hing in Schleißheim und war als »oberdeutsch« katalogisiert, obwohl es auf Eichenholz gemalt ist. Durch meine Vermutung angeregt, hat der Generaldirektor der bayerischen Staatsgalerien die Tafel untersucht und reinigen lassen — mit dem erfreulichen Ergebnis, daß sie jetzt unter dem Namen des Meisters des Bartholomäus-Altars in der Pinakothek zu München ausgestellt ist.

Wir verdanken dem Entgegenkommen der Münchener Galerieverwaltung eine Photographie, nach der wir eine Abbildung bringen.

Am oberen Rand auf dem neutralen Grunde die Jahreszahlen 1462 und 1492, welche Daten schwerlich anders gedeutet werden können, als daß die erste Zahl für das Geburtsjahr des Dargestellten genommen, die zweite auf die Entstehungszeit des Bildnisses bezogen wird. Damit besäßen wir ein inschriftlich datiertes Werk von dem Meister, dessen »Werk« sonst keinerlei feste Daten aufweist. Das Alter von 30 Jahren paßt sehr wohl zu dem Aussehen des Mannes und zu seinem Kostüme. Das Entstehungsjahr verträgt sich mit den stilkritisch gewonnenen Vorstellungen von der Wirkungszeit des Malers.

Am entschiedensten für den Meister zeugen die Hände, die, ungewöhnlich stark bewegt, sein Temperament ausdrücken, den gespannten Willen nach reich durchgegliederten, kunstvollen Bildungen. Aus zierlich dünnem Gelenke wächst eine rundliche kleine Handfläche, von der sich lange Finger mit verdickten Kuppen auseinanderstrecken und kreuzen. Mit krampfigem Griff halten die Finger den Rosenkranz. Viel Beobachtung ist auf den verwickelten Organismus der Hand gesammelt, die nervös zu zucken und feinfühlig zu tasten scheint.

Das Malwerk zeigt in den gut erhaltenen Teilen dieser Tafel jene Feinheit und Erlesenheit, die den Altarwerken des Meisters eigen ist. Der plastisch vollkommen durchgebildete Kopf mit tiefliegenden, lichtlosen Augen wirkt etwas dumpf und knospenhaft, aber so tief beseelt, wie von dem bis zur Affektion gefühlvollen Meister zu erwarten ist.

Meister des Bartholomäusaltars. Bildnis eines Mannes
München, Pinakothek

LOCHNERIANA

VON

HUBERT SCHRADE

I.

Wir veröffentlichen hier etwas längst Bekanntes. In der Bedeutung, die ihm zukommt, scheint es freilich noch nicht erkannt zu sein. Auf Lochners Darmstädter Darbringung im Tempel hat man wohl immer neben der Pracht der Malerei auch die außerordentliche Kunst bewundert, mit der das Goldschmiedewerk des Altars wiedergegeben ist. Aber man hat übersehen oder es jedenfalls noch nicht ausgewertet, daß die figürlichen Darstellungen an der Vorderseite der Mensa und auf dem Retabel ein hervorragendes Zeugnis von dem Zeichner Lochner ablegen (Abb. 1 u. 2)[1]). In feinen schwarzbraunen Pinselstrichen auf Goldgrund hingeworfen wirken die figürlichen Darstellungen auf dem Altar wie Federzeichnungen. Sie wirken so unmittelbar als Zeichnungen, daß in dem Zeichnungsstil Lochners auf losen Blättern kein Unterschied der Manier angenommen werden braucht oder auch nur angenommen werden darf. Besonders den Moses kann man sich ohne Einschränkungen auf ein Blatt Papier übertragen denken. Es ist ein selbständiges Stück Zeichnung. Um sich des spezifisch zeichnunghaften Charakters zu versichern, genügt ein Blick auf die dem 14. Jahrhundert angehörigen Malereien des bekannten Retabels aus St. Ursula im Kölner Kunstgewerbemuseum.

Die Darmstädter »Zeichnungen« Lochners stellen einen thronenden Moses, 3 Engel, das Opfer Abrahams dar; hinzuzurechnen wäre noch das Halbfigurenbild des Jesusknaben auf der Mantelschließe des Hohenpriesters. »Die spärlichen, vereinzelten und heimatlosen Reste deutscher Zeichnung, die uns aus dem 15. Jahrhundert erhalten sind« (Friedländer), rechtfertigen jeden Hinweis auf eine neue Erkenntnismöglichkeit des zersprengten Materials. Dies gilt in besonderem Maße von Köln, wo die Handzeichnungsüberlieferung das ganze 15. Jahrhundert hindurch noch spärlicher ist als anderorts.

Von Handzeichnungen vor Lochner kommt mit einem gewissen Anspruch auf Kölner Ursprung m. W. nur die Zeichnung der Margarethe in Budapest in Betracht. Aber selbst bei dieser muß man skeptisch bleiben, weil sie den ausgeprägt überlandschaftlichen Zeitstil um 1400 in sehr reiner, in allzu reiner Form wiederspiegelt[2]).

In die Nähe Lochners selbst sind bisher m. W. drei Handzeichnungen gebracht worden: zwei im Berliner Kupferstichkabinett (Nr. 2169 Feder, getuscht und leicht aquarelliert, Nr. 778 Feder, schwarzbraun laviert, weiß und rot gehöht) und eine im Britischen Museum. Nr. 2169 stellt eine Maria mit Kind dar, Nr. 778 die Schindung des Bartholomäus[3]). Die Londoner Zeichnung (1918-6-15-4-Feder) zeigt in einem Kirchenraum Maria mit der Stifterin; sie ist also ein Entwurf für ein Gemälde (Abb. 3)[4]). Von der ersten Zeichnung sagt man, sie habe »die Art Lochners«, von der zweiten, sie sei eine Nachzeichnung der betreffenden Szene des Frankfurter Flügels, von der dritten, sie gehöre einem Nachfolger Lochners. Die zweite darf wohl mit Sicherheit als Nachzeichnung angesprochen werden[5]). Die erste erträgt die kritische Annäherung an Lochner kaum. Obwohl der Gesichtstypus der Maria sich allenfalls als der Lochners bestimmen ließe (Lochners weibliche Köpfe sind durchaus nicht stereotyp), so besteht auch kein zwingender Grund, ihn geradezu als lochnerhaft anzusprechen. Das Kind ferner ist so dürftig wie keines der echten lochnerischen, selbst das des Rosenhagbildes ist fülliger, das unter allen Christuskindern Lochners das dürftigste ist. Die Krone der Maria hat außerdem nicht die Form der Lochnerschen Kronen, die immer gotisches Blattwerk zeigen. Allenfalls vergleichbare Ausnahme nur die Krone der Katharina auf dem Münchener

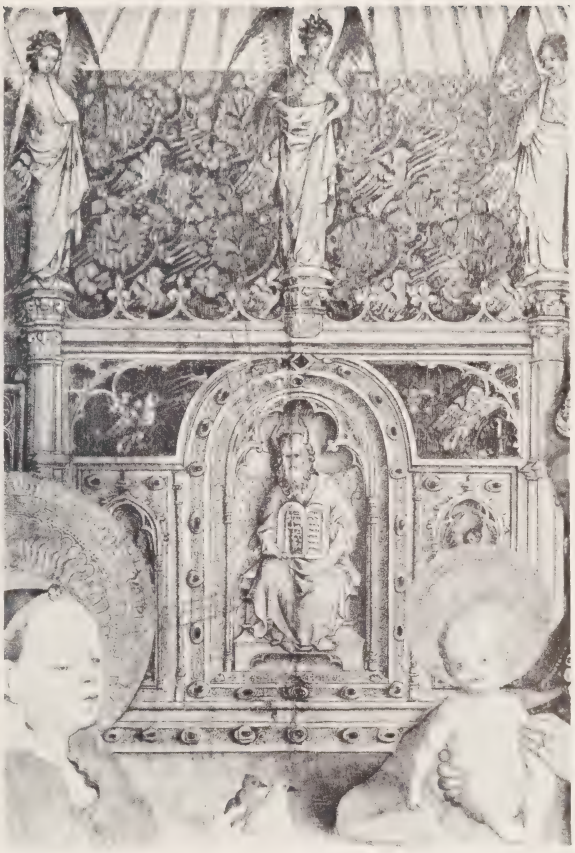

Abbildung 1. Lochner. Darmstadt, Landesmuseum

Abbildung 2. Lochner. Darmstadt, Landesmuseum

Flügel, allenfalls auch noch die Krone der Kölner Rosenhagmaria. Schließlich ist keine Gestalt aus dem Werk Lochners mit einer so glatt und breit am Körper herabfließenden Gewandung bekannt. Lochner ist immer auf Gewandraffungen bedacht, die über dem Körper ein bewegtes Linienspiel bald weicher, bald brüchiger (oft in den sogenannten Röhrenfalten) auslösen: Maria mit dem Veilchen, Ursula des Dombildes, Münchener Heiligenflügel, auch Kölner Heiligenflügel und Nürnberger Kreuzigung[6]).

Von beiden Berliner Zeichnungen entfernen sich der Manier nach beträchtlich die Zeichnungen des Darmstädter Darbringungsbildes. Das Hauptstück ist der Moses. Das Sitzmotiv erscheint erstaunlich frei, leicht und »richtig«, erstaunlich auch nach der sitzenden Maria des Dombildes. Denn dieser, die eine hieratische Haltung einnehmen mußte (was man im Grunde auch vom Moses verlangen könnte), fehlt die körperlich beherrschte, plastisch gedachte seitliche Rücklehnung des Oberkörpers, die der Gesamthaltung etwas Freies und Souveränes gibt. Ob nicht schon sie allein, wäre der Moses auf einem Einzelblatt gefunden worden, der Stilkritik einige Bedenken gegen eine Datierung auf die Jahrhundertmitte abgefordert hätte? Und hätte sich nicht auch bei vereinzeltem Umlauf der Zeichnungsstil dagegen gewehrt? Man wage einmal einen kühnen Vergleich und halte Dürers Berliner Paulus »im Gehäus« daneben. Die Klarheit und die Sicherheit der figuralen Erfassung sind dem Zeichnungsstil

zu verdanken, der die Formen rein und bestimmt markiert, auf Deutlichkeit bedacht ist. Die Weichheit der ersten Jahrhunderthälfte ist weggewischt (was wörtlich genommen werden kann); sie lebt nur noch in einigen weichen Ausläufen der Säume nach. Sonst aber spürt man schon den spitz und scharf die Linie akzentuierenden Sinn der zweiten Jahrhunderthälfte, was die Reproduktion nicht genügend erkennen läßt. Größere leere Flächen werden von Hauptkonturen eingefaßt, gegen die sich zur Verkörperlichung der Formen dichte parallele Strichlagen stellen, zur Erzeugung von Schatten durch Querlinien sauber überkreuzt. Doch kommen für die dunkelsten Stellen auch undurchsichtige Schatten vor. Die Hauptkonturen aber neigen schon zu den zackigen Umbrüchen und an ihren Enden zu den Hakenbildungen, die uns aus dem Zeichenstil der 2. Jahrhunderthälfte ganz geläufig sind. Die parallelen Strichlagen laufen nicht immer in Geraden und wechseln leicht an- und abschwellend ihre Stärke; sie runden sich auch — wenngleich hierbei noch etwas unsicher — mit der Form.

Um gleich vorauszunehmen, was diese Untersuchungen letzten Endes bezwecken: die Zeichnung des Darmstädter Moses darf beanspruchen, als eine der wichtigsten deutschen Vorläuferinnen der Zeichnungen Schongauers angesehen zu werden. Lochner als Zeichner ist uns jetzt ebensowenig unbekannt wie etwa Leonardo als Bildhauer seit der Identifizierung der Budapester Bronze. Natürlich darf man einem einzigen »Blatt« nicht allzuviele Folgerungen entlocken wollen, vor allem auch nicht hinsichtlich des Umfangs der Möglichkeiten, die Lochner zur Verfügung standen. Es ist nicht gesagt, daß diese sich selbst in der kurzen Lebensspanne, die dem Meister nach dem Darmstädter Bilde noch bemessen war, nicht noch stärker in der Richtung Schongauers ausgebildet haben: nämlich nach einer reicheren Skala der Stricharten hin. Wie es ja auch nicht auszumachen ist, daß Lochner über sie vor einem kleinen losen Blatt schon zur Zeit des Darmstädter Altars verfügte. Auf der Zeichnung des Abrahamsopfers finden sich z. B. kurze, sehr lockere, die Form von verschiedenen Seiten anlaufende Strichlagen auf dem Ärmel des Abraham; andrerseits bezeugt gerade auf dieser Zeichnung die Weichheit der Gewandstoffe, daß die Linie hier noch nicht jene entstofflichende Kraft und Selbstbedeutung hat, die ihr der kristallklare Zeichner Schongauer geben sollte und die am Moses schon in einer so reinen Vorform zu bemerken ist wie vielleicht an keiner zweiten deutschen Zeichnung jener Zeit[7]). Und die umgreifende Modellierung der Köpfe der Engel, die oben auf der Altarbekrönung stehen, unterscheidet sich nur wenig von der mancher Schongauerzeichnungen (z. B. Berliner Verkündigungsengel, Rosenberg 12). Ist es doch auch dem frühen Schongauer noch eigentümlich, die Augen genau so als dunkle Flecke anzugeben wie man es bei Lochners Moses

sieht[8]). Auch das flockige Einzelgekräusel der Haare findet sich noch bei Schongauer (es ist freilich eine sowohl früher wie auch später vorkommende allgemeinere Zeichnungssitte). Doch solche Details nicht gerechnet: der Moses des Lochner kommt durch die Art, wie die Zeichnung die einzelne Form vom Grunde abhebt, Form gegen Form unterscheidet, das Ganze der Figur mit sicheren Rissen verkörperlicht, dem Schongauer näher, als es der Meister E. S. tut, der bei größerer Differenziertheit der Mittel durch einen sehr beträchtlichen Artunterschied von Schongauer abrückt. Vom Zeichner Schongauer ist der Zeichner Lochner (abgesehen von den Mitteln) nur durch einen Grad größerer Idealität getrennt. Man faßt die Differenz zwischen beiden Meistern sehr charakteristisch durch einen Vergleich des Moseskopfes mit dem Kopenhagener Greis (Rosenberg 20).

Stellt man die vorausweisenden Möglichkeiten des Zeichners Lochner in Rechnung, so darf doch auch die umgekehrte Überlegung nicht fehlen. Die Engel oben auf dem Altaraufsatz haben Gewandmotive, die dem 15. Jahrhundert durchaus geläufig sind; aber ihre ganze, überaus schmale Erscheinung gehört ins 14. und die Formenweichheit der Abrahamsszene läßt an den Beginn des 15. denken. Diese Doppelrichtung Lochners ist das lange erkannte Grundmerkmal seiner Kunst.

Es ist sehr interessant und lehrreich, mit dem Moses des Lochner jene Baseler Zeichnung des Gnadenstuhls (thronender Gottvater) zu vergleichen, die früher dem Meister E. S. zugeschrieben wurde, die aber nur als eine — dazu höchst schludrige — Nachzeichnung nach einem Blatte des E. S. gelten kann[9]). Vom Meister E. S. und zu ihm zurück kommen wir zu der eingangs erwähnten Londoner Zeichnung, der dritten, die in Lochners Nähe gebracht wurde (Abb. 3). Diese hat nämlich ein Gegenstück, wie es charakteristischer nicht für den E. S. wie für den Kölner gefunden werden kann, in der Dame des Staedel (Abb. 4)[10]). Was unterscheidet beide? Die Dame des E. S. trägt ein an Stoff aufwendigeres Kleid, ihre Figur ist breiter, der Kopf derber. Die Gewandbildungen des Kölners sind etwas runder und weicher als die des E. S., der planer, eckiger und zügiger zeichnet. Aber verfolgt man genau die Arten der Strichführung, so ergeben sich keine sehr bedeutenden Varianten. E. S. setzt nur Strich für Strich stärker voneinander ab (was er bekanntlich nicht immer tat). Der Moses des Lochner, die Londoner Zeichnung sind als Artexponenten zu werten, und in dieser Bewertung, die die verlorenen Zwischenfälle einrechnet, als wichtige Vorstufen des Zeichnungsstils, den wir erst durch den reifen E. S. und durch Schongauer kennen. Wobei Lochner durch seine Gesinnung mehr auf die Seite der Schongauer-Vorläufer geschlagen werden muß. Wir wollen nun nicht etwa den E. S. oder den Schongauer von Köln ableiten. So einfach liegen die Dinge nicht; wiewohl Schon-

Abbildung 3. Köln. Meister
London, Brit. Museum

Abbildung 4. Meister E. S.
Frankfurt, Staedel

gauer in Köln gewesen sein könnte. Wichtiger scheint uns zunächst die allgemeine Tatsache, daß der niederländische Stil, als dessen Austräger Schongauer und auch der E. S. in Deutschland wirken, von diesen Meistern höchstwahrscheinlich schon in deutscher Abform aufgenommen und weiter verarbeitet wurde. Denn was etwa Schongauers Berliner Madonna mit dem Nelkentopf von der Madonna Rogiers unterscheidet, die neuerdings durch Friedländer erkannt wurde (Slg. Koenigs Haarlem)[11], das meine ich liegt schon vorbereitet in dem Zeichnungsstil, den Lochner vertreten hat. Jedenfalls gehört Lochner als Zeichner näher an Schongauer als an Witz oder an Multscher heran, wenn wir diesen als Zeichner wirklich kennen[12].

Das Britische Museum besitzt nun noch eine zweite Zeichnung (1895—9—15—1007), deren enger Zusammenhang mit Lochner bisher nicht erkannt zu sein scheint (Abb. 5 — Feder, mit schwarzer Tusche laviert)[13]. Sie ist dem erstgenannten Londoner Blatt an zeichnerischer Qualität unbedingt überlegen. Aber sie trägt ein Merkmal, das heute im allgemeinen als kein gutes gilt. Sie gibt sehr genau einen Ausschnitt aus der Weihnacht Lochners in der Sammlung von der Heydt-Godesberg wieder. Den

Zeichner hat hauptsächlich die kniende Maria interessiert; Kind, Landschaft, Hirten, Stadt des Hintergrundes deutet er nur flüchtiger an, Hütte und das übrige läßt er ganz fort. Der Verfasser bekennt, vor dem Original nicht sofort die sehr enge Beziehung zum Godesberger Bilde gesehen und an eine Nachzeichnung nicht gleich gedacht zu haben. Denn die zeichnerische Qualität ist eine so selbstwertige, das andeutende Verfahren bei Kind, Landschaft und Hirten täuscht so sehr den Vorgang des ursprünglichen Erfindens vor, daß man in Zweifel geraten könnte, ob wir es hier nicht mit der Vorzeichnung des Godesberger Bildes zu tun haben[14]). Die Strichführung ist alles andere wie zaghaft; sie ist sorgfältig und zumal in der äußeren Konturierung sehr bedacht. Aber das sind auch die Darmstädter »Zeichnungen« Lochners. Man braucht nur den zackigen, oft gebrochenen Kontur der rechten Mantelseite der Maria mit der gleichen Partie beim Moses zu vergleichen; auch Lochner stellt den haarfeinen Kontur gern gegen zunächst leere Binnenflächen; auch Lochner verwendet die Kreuzschraffur vorzüglich an den Rändern und kurze parallele Stichlagen zur Rundung einer Faltenbahn. Doch in einem Punkte unterscheidet sich die Londoner von den Darmstädter Zeichnungen sehr wesentlich. Sie hat eine viel reichere und viel weichere Binnenzeichnung. Erinnert diese mit ihren dichten, immer haarleicht ansetzenden und endenden Strichfolgen nicht an eine gewisse graphische Manier? An Blätter des »Meisters der Spielkarten« etwa? Z. B. an die »Raubtierdame« L. I. 103[15]). In der Tat liegt hier die denkbar engste Stilverwandtschaft, nur in jeweils sehr charakteristischer landschaftlicher Abwandlung[16]). Diese Feststellung ruft uns eine sehr alte Beobachtung Wilhelm Schmidts ins Gedächtnis: daß zwischen dem »Meister der Spielkarten« und Stephan Lochner engere Beziehungen bestanden haben müßten[17]). Die Londoner Zeichnung könnte als weiterer Beleg dafür gelten. Nur muß man sich hüten, diese Beziehungen sofort zu personalen Berührungen zu machen. Die Manier des Spielkartenmeisters ist keineswegs auf ihn allein beschränkt geblieben. Doch wir erhalten durch sie die Möglichkeit, die Londoner Zeichnung vor die Jahrhundertmitte zu datieren. Schon in die Dreißiger Jahre, in denen man die Anfänge des Spielkartenmeisters sucht? Das wäre nötig, wenn die Londoner Zeichnung von Lochner selbst sein soll und wenn wir daran festhalten, daß auf Grund der Darmstädter Zeichnungen in dem Zeichnungsstil Lochners auf losen Blättern kein Unterschied der Manier angenommen werden darf. Wir charakterisierten Lochner oben als einen der unmittelbarsten Vorläufer des Zeichners Schongauer. Wir dürfen zwar annehmen, daß der Zeichnungsstil des jüngeren Lochner dem des Spielkartenmeisters geähnelt haben kann, aber wir wissen nicht, ob es genau der gewesen ist, den die Londoner Zeichnung zeigt. Doch trägt diese gar keine weiteren

Abbildung 5. Lochners Werkstatt. London, Britisches Museum

Spuren einer Nachzeichnung? An der Gestalt der Maria sind einige Veränderungen vorgenommen: der Unterkörper tritt stärker heraus, ebenso heben sich die Beine unter dem Gewand kräftig, schon übertrieben heraus (auf dem Bilde sieht man sie garnicht). Der Kopf ist verkleinert und verzierlicht; statt der doppelten Perlenschnur, die die Maria des Bildes im Haar trägt, ein einfacher Reif; der Zeichner läßt die Ohren vom Haar halb bedeckt, während Lochner bei allen Frauenköpfen mit gelöstem Haar die Ohren — oft übergroß — zeigt; das über den Rücken in Kräuseln fallende Haar der Zeichnung gibt nur die erste der drei ganz identisch gezeichneten Haarwellen des Bildes. Dies alles zwingt wohl zu der Annahme einer Nachzeichnung. Das Londoner Blatt ist deshalb nicht wertlos. Abgesehen von seiner zeichnerischen Qualität erlaubt es uns vielleicht doch einen Schluß auf den früheren Zeichnungsstil Lochners. Die Zeichnung muß noch in der Werkstatt entstanden sein. Das Bild Lochners ist sehr klein; man darf annehmen, daß es für die private Hausandacht gemalt worden ist. Im Privatbesitz wird es kaum noch einem Malergesellen zugänglich gewesen sein. Bei der sehr großen künstlerischen Nähe, die der Zeichner zu Lochner erreicht, besteht doch die allergrößte Wahrscheinlichkeit, daß er sich auch um die Nachahmung der zeichnerischen Manier des Meisters bemühte. Bestehen diese Schlüsse zu Recht (und wir finden kein stichhaltiges Gegenargument), so wächst noch die Bedeutung des Zeichners Lochner. Wir müßten dann

doch einen Umschwung in der zeichnerischen Entwicklung des Meisters annehmen, einer Entwicklung, die mit der weichen, Formen überhuschenden Manier des Spielkartenmeisters begann und die schließlich die reifste Vorform der rational klaren, scharf umreißenden Zeichnung Schongauers fand[18]).

* * *

Nachtragsweise möchte ich noch kurz auf die Formalikonographie der Darmstädter Retabeldarstellungen Lochners eingehen. Ist der Moses z. B. eine eigene Erfindung Lochners? Oder ist in ihm das Werk eines berühmten Goldschmieds wiedergegeben, wir wollen nicht gleich sagen des Gusmin? Das Zweite hat wenig für sich. Wäre der Moses ein berühmtes Goldschmiedewerk gewesen, müßte man ihn öfter in der Kölner Malerei treffen, mindestens bei den Meistern, die mehr oder minder freie Variationen des Darmstädter Bildes gemalt haben, wie 1457 Johann Koerbecke auf dem Marienfelder Altar (jetzt New York)[19]) oder der Meister der heiligen Sippe (Louvre)[20]) oder schon sehr verändert der Meister des Zinzer Altars[21]).
Die einzige vergleichbare Figur finde ich in dem Gottvater des Retabels auf der »Messe des hl. Hubert« vom Meister von Werden (London)[22]). Und dieser Gottvater sieht aus, als wäre er nach einer Vorlage aus dem Kreise der Heures de Turin gearbeitet[23]). Ich möchte annehmen, daß auch Lochner — benutzte er überhaupt eine Vorlage — diese in einem Malwerk gefunden haben wird[24]).

II.

Die Hessische Landesbibliothek zu Darmstadt bewahrt ein kleines Gebetbuch auf (Ms. 70), dessen Zugehörigkeit zum Lochnerkreise schon lange erkannt ist. Die folgenden Bemerkungen und die beigegebenen Abbildungen sollen dazu dienen, die Stellung des Werkes genauer zu bestimmen[25]). Das Gebetbuch ist, in späterem Einband, 10,7 × 8 cm groß. (Die Beschneidung beim späteren Einbinden hat das Format etwas verringert, wobei der Randschmuck öfters verletzt wurde). Auf der Innenseite des vorderen Deckels der Eintrag: anno 1633 ist gerechnet, daß dieses Buch alt sey 180 jahr. Welches geschrieben anno 1453. Diese Angabe stützt sich auf die Unterschrift am Ende des Textes auf f. 226, die 1453 als Abschlußjahr des Buches angibt. Die Unterschrift ist von anderer Hand wie die Schrift des Textes. Nun beginnt aber die Osterberechnungstabelle nach dem Kalender auf f. 17 mit dem Jahre 1451; sie ist geführt bis 1485. Daraus dürfen wir schließen, daß das Gebetbuch im Todesjahre Lochners begonnen wurde.

Von äußeren Merkmalen noch diese: f. 22′ befindet sich unter dem Bilde der Verkündigung eine Wappendame, rechts und links von je einem Löwen flankiert. Um die Hälse der Löwen sind Flaggentücher gebunden; das rechte hat auf weißem Felde drei rote Kardinalshüte; das linke ist weiß-blau-rot gefeldert, über alle drei Felder rankt sich ein grüner Ast, der über dem blauen Felde eine Weintrauben(?)dolde zeigt. Das Wappenfräulein selbst in Rosa. Wem das Wappen gehört, weiß ich nicht[26]).

Auf Blatt 173, das eine Christophorusminiatur trägt, ist unten über den sonst freien Rand in leichtem Bogen eine goldene dekorative Ranke gezeichnet. In ihr bemerkt man viermal die Buchstaben w l und zuletzt noch ein w (das letzte l kann abgeschnitten sein). Die Anbringung der Ranke hat einen ganz äußeren Zweck. Das Pergament ist an dieser Stelle geflickt. Um den Schönheitsfehler einigermaßen zu verbergen, hat man den Dekor darüber gemalt. Der Bedeutung der Buchstaben nachzusinnen (Jemand stellte mir einmal gesprächsweise die unmögliche Behauptung auf, sie könnten: Werkstatt Lochners bedeuten), hat bei der allgemeinen Vorliebe der spätgotischen Künstler für die ornamentale Verwendung des Alphabets keinen Wert. Die Möglichkeit, daß sich unter solchen Buchstabenzusammenstellungen auch einmal eine Künstlersignatur befindet, bleibt natürlich bestehen. Aber wir haben bis heute kein Mittel, aus der Masse des Bedeutungslosen das Bedeutungsvolle auszusondern. Übrigens hat ja auch Lochner auf dem Kölner Verkündigungsbilde der ornamentalen Kabbala gehuldigt, in originalen hebräischen Buchstaben sogar auf dem Darmstädter Altar. Auch unser Miniator malt hebräische Buchstaben auf den Altar seiner Darbringung (f. 56′, Abb. 8).

Die figurierten Miniaturen sind, von der Verkündigung f. 22′ abgesehen, die den Bildschmuck einleitet und f. 23 eine prachtvolle Zierseite zum Gegenüber hat, durchgängig Initialbilder, und zwar f. 43′ Heimsuchung, 48′ Weihnacht (Abb. 6), 52′ Anbetung der Könige (Abb. 7), 56′ Darbringung im Tempel (Abb. 8), 60′ Flucht nach Ägypten (Abb. 9), 68 Maria zur Rechten Christi thronend (Abb. 10), 73 David im Gebet (Abb. 11), 95 Fegefeuer (Abb. 12), darauf Heiligendarstellungen, meist in noch kleinerem Format, darunter f. 193 Ursula mit den 10000 Jungfrauen (Abb. 13)[27]). Der ganze bildliche Schmuck ist einer einzigen Hand zuzuschreiben. Die Ausführung muß als sehr sorgfältig, oft sogar als ungewöhnlich zart bezeichnet werden. Die Farbenskala ist nicht sehr reich, aber in ihrer Leuchtkraft sehr pretiös. Wie denn das ganze Werk einen zur Kostbarkeit neigenden Sinn verrät.

Nun ist es schon lange aufgefallen, daß das Darmstädter Gebetbuch einen nahen Verwandten in einem von Beissel beschriebenen Stundenbuch des Fürsten Salm-Salm hat[28]). Das Dekorative spricht für enge Zusammengehörigkeit der beiden Codices. Aber dieses Goldgerank mit

Abbildung 6. Weihnacht
Darmstadt, Landesbibl. Ms. 70, f. 48′

Abbildung 7. Anbetung der Könige
Darmstadt, Landesbibl. Ms. 70, f. 52′

Blättern, Blüten und Früchten ist so weit verbreitet und kommt sich oft so nah, ohne voneinander abhängig zu sein, daß man es nur mit größter Vorsicht zur Aufstellung von Werkstattzusammenhängen benutzen darf[29]). In den Bilderfindungen sind wenigstens Unterschiede festzustellen, die zwar an sich nicht sehr ins Gewicht fallen, meiner Meinung nach aber die Annahme des gleichen Meisters ausschließen, zumal wenn man den Salm-Salmer so gering einschätzt, wie es Beissel tut. Die Weihnacht (Abb. 6 und Beissel Abb. 1) ist beide Mal nach demselben Schema entworfen. Aber die Darmstädter Komposition geht in der Anordnung des Ganzen symmetrischer vor; sie hat in der Architektur nicht den einzwängenden, raumbeengenden Diagonalismus der Salm-Salmer. Auch unterscheidet sich alles, genau genommen, im einzelnen: die Architekturen sind andere, die Typen der Personen, die Körperlichkeit der Gestalten. Der Salm-Salmer Meister erscheint als der schwächere und ungeschicktere.

Das Verhältnis der Miniaturen zu Lochner kann an der Godesberger Weihnacht nachgeprüft werden. Keine der beiden Miniaturen setzt die Kenntnis des Lochnerschen Bildes voraus. Vielmehr haben beide einen Kompositionstypus der weihnachtlichen Anbetung des Kindes durch Maria und Joseph fortgesetzt, der in Köln m. W. zuerst von dem älteren Sippenmeister gebraucht wurde (Kölner Flügelaltar). Ich weiß aber auch keine spätere Komposition des gleichen Gegenstandes aus Köln zu nennen,

Abbildung 8. Darbringung
Darmstadt, Ms. 70, f. 56′

Abbildung 9. Flucht
Darmstadt, Ms. 70, f. 60′

die den Miniaturbildern wirklich nahekäme. Auch darf man sagen, daß der Typus des Darmstädter Joseph nicht der Lochners ist (Darmstädter Altar), obwohl das Gesicht des Joseph Lochners zur Hälfte verdeckt ist. Ich finde vielmehr, daß der Josephstypus der Darmstädter Miniatur näher zu Typen steht, wie sie z. B. der Meister E. S. (L 21 I) gebraucht, dessen Weihnachtskomposition man auch vergleichen möge.

Die Anbetungen der Könige (Abb. 7 und Beissel Abb. 2) ähneln sich wiederum nur im allgemeinen. Wiederum wird der Diagonalismus der Salmer Miniatur in der Darmstädter leicht eingeschränkt vor allem durch den mittelsten König, der sich frontal ins Bildfeld stellt. Deswegen vergleiche man Anbetungsdarstellungen des E. S. — L. 24 u. L. 27 (nur hat man immer den Joseph wegzudenken). An Lochner erinnert höchstens der alte kniende König. Wenn wir nicht annehmen wollen, daß Lochner noch eine andere uns unbekannte Anbetung gemalt hat, müssen wir zu dem Schluß kommen, daß die Beziehungen zwischen der Darmstädter Miniatur und dem Dombilde keine sehr engen gewesen sind, was besonders für das Spätere zu beherzigen ist.

Abb. 8 und Beissel Abb. 3 Darbringung im Tempel. Hier sind die kompositionellen Unterschiede schon so beträchtliche, daß man nur noch einen entfernteren Zusammenhang feststellen darf. Der Darmstädter Miniator braucht Lochners Darbringungsbild trotz der knienden Maria nicht

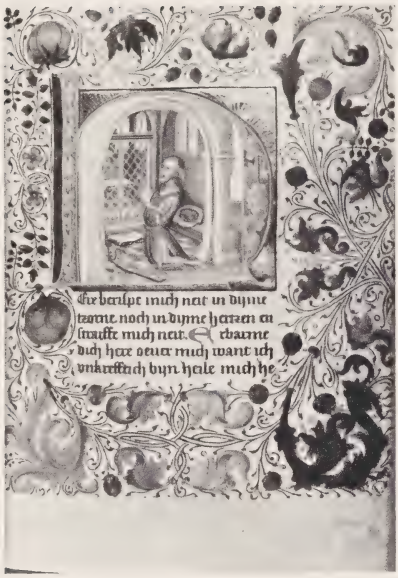

Abbildung 11. David
Darmstadt, Ms. 70, f. 73′

Abbildung 10. Christus und Maria
Darmstadt, Ms. 70, f. 68′

gekannt zu haben. Überhaupt erscheint mir diese Miniatur für die Feststellung des Verhältnisses zwischen Lochner und dem Miniator als eine der wichtigsten. Das Gebetbuch entstand bald nach dem Altar; das Miniaturbild müßte, wenn es in der engeren Werkstatt Lochners selbst angefertigt worden wäre, einen viel frischeren Eindruck von der Komposition des Meisters bewahrt haben. Aber in dieser Miniatur weicht der Buchmaler beim Typus der Maria sogar von dem Ideal lochnerischer Holdseligkeit ab, das er sonst auf seine Weise erstrebt und das gerade die Darmstädter Maria hervorragend verkörpert. Die Darmstädter Miniatur zeigt vielmehr jene allgemeine Verwandtschaft mit dem Darmstädter Bilde, die man auch sonst in späteren Kölner oder westfälischen Kompositionen antrifft.

Abb. 9 und Beissel Abb. 5 stellen die Flucht nach Ägypten unterschiedlich dar, wobei sich übrigens wiederum der Darmstädter Meister als der überlegene zeigt.

Diese Differenzen zwischen den Gebetbüchern mußten so ausführlich festgestellt werden, weil das Kölnische eine so starke Assimilierungskraft besaß, daß bei der Beobachtung angeblicher Zusammenhänge besondere Vorsicht zu walten hat. Die Differenzen erhalten einen gewissen Nach-

Abbildung 12. Fegefeuer
Darmstadt, Ms. 70, f. 95

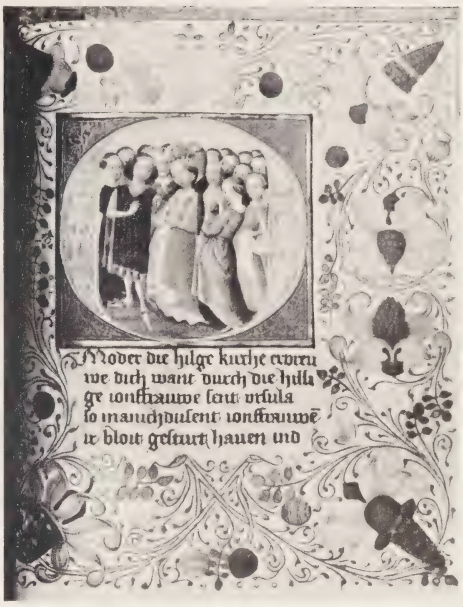

Abbildung 13. Ursula mit ihren Jungfrauen
Darmstadt, Ms. 70, f. 193

druck in der Tatsache, daß die übrige Bildauswahl in den beiden Büchern eine verschiedene ist. Das Darmstädter Gebetbuch hat weder die Beschneidungsszene noch die Ermordung der unschuldigen Kinder, noch das Weltgericht (statt dessen das Fegefeuer); es fehlen ihm auch die Auferstehung, die fünf Wunden, der Christus im Grabe, das Abendmahl, der thronende Gottvater. Dafür hat das Darmstädter Gebetbuch eine ganze Reihe anderer Szenen, vor allem sämtliche Apostelmartyrien. Gerade diese aber zeigen den Darmstädter wieder in der Nähe Lochners, wie es ja auch ganz eindeutig das Ursulabild tut (Abb. 13), das eine Kopie der Domkomposition bietet. Darf man es nun als allgemeines Kriterium hinstellen, daß der Darmstädter Miniator überhaupt näher zu Lochner stehe, der Salm-Salmer aber sich schon stärker von der Kölner Tradition entferne?

Es gibt einen Beleg dafür, daß der Meister des Salm-Salmer Gebetbuches in der engsten Fühlung mit der Kölner Bildüberlieferung stand. Seine Komposition der Auferstehung (Beissel Abb. 7) ist typisch kölnisch. Sie folgt der seltneren Auffassung, daß Christus durch den Deckel des geschlossenen Grabes hindurch aufersteht. Das bekannteste Beispiel dieser Wunder-Drastik ist Multschers Berliner Bild. In der Kölner Schule kommt

diese Komposition wiederholt vor[30]). Dagegen verschwindet sie mit dem vollen Einbruch des Niederländischen in Köln, das den schon im 14. Jahrhundert üblich gewesenen Typus zurückbringt, der den aus dem offenen Grabe steigenden oder neben dem offenen Sarge stehenden Christus zeigt. Die Auferstehung aus dem geschlossenen Grabe ist keine spezifisch-kölnische Erfindung, sie ist auch älter als das 15. Jahrhundert (schon im 12. vereinzelt nachweisbar), aber sie ist nicht niederländischen und höchstwahrscheinlich auch nicht französischen Ursprungs, sondern innerdeutsch, wobei die Kölner des frühen 15. Jahrhunderts ihre besondere Auffassung haben[31]). Da diese Komposition aus Köln in der zweiten Jahrhunderthälfte verschwindet (abgesehen von der Graphik), wäre sie vielleicht als Datierungsfaktor einzusetzen. Übrigens aber steht der Salm-Salmer Miniator schon unter niederländischem Einfluß. Wenn auch die Weltgerichtsszene einen so allgemeinen Charakter hat, daß man gleichzeitig an die Szene in den Très riches heures de Chantilly und an die bekannte Leben-Jesu-Tafel des Kölner Kunstgewerbemuseums erinnern könnte, so ist doch die Komposition des thronenden Gottvaters (Beissel Abb. 8) auf die schon oben genannten Bilder der Heures de Turin zurückzuführen. Dieser erste westliche Einfluß hat noch wenig mit der zweiten Phase der Auseinandersetzung der Kölner Kunst mit den Niederlanden zu tun, die bekanntlich durch den Meister des Marienlebens am stärksten repräsentiert wird und die eine bedeutende Ernüchterung des poetischen Wesens bringt, in dem für ein empfindsames modernes Auge die ältere Kölner Kunst wie von Natur zu schweben scheint. Aus dieser zweiten Phase der Auseinandersetzung stammen jene Miniaturen, die Friedrich Winkler im letzten Jahrgang dieses Jahrbuchs zusammengestellt hat.

Der Miniator des Darmstädter Gebetbuchs steht nun auf alle Fälle dem Salm-Salmer Buch näher als den letztgenannten Werken. Auch er gehört noch zum älteren Köln, ja in vielen Dingen zu einem noch älteren Köln als dem von Lochner repräsentierten. Wie er seine Verkündigung darstellt, das hat die engste, die allerengste Verwandtschaft mit der Darstellung des Saarwerdengrabmals[32]). Dagegen hat seine Verkündigung gar nichts mit der Lochners zu tun[33]). Denn Lochner hat schon das Ideal der Verkindlichung der Gestalten überwunden, an dem der Darmstädter geradeswegs infantil hängt; das Infantile war aber das Ideal der Kunst im beginnenden 15. Jahrhundert gewesen. Es ist nächste Blutsverwandtschaft, was etwa den holden Michael des Darmstädter Codex (f. 150) und den Georg des Frankfurter Paradiesgärtleins verbindet (das neuerdings am Oberrhein entstanden sein soll). Man vergleiche daraufhin auch unsere Abb. 13 mit dem Ursulaflügel des Kölner Dombilds. Die Figuren sind zu zierlichen Püppchen infantilisiert. Ich schließe aus dieser Anhängerschaft des Miniators an ein Ideal einer schon untergegangenen

Zeit, daß er, mit Pinder zu reden, einer älteren Generation angehörte. Einer Werkstattgemeinschaft vielleicht mit dem Meister der Maria im hortus conclusus des Wallraf-Richartz-Museums (Nr. 66a), der als Schüler Lochners ausgegeben wird, aber doch wohl ein selbständiger Meister war. Seiner Werkstatt, die bisweilen gern in die Zeichnungen Lochners sah, wäre das Darmstädter Gebetbuch zuzutrauen. Aber nur, wenn wir diese Werkstatt als eine gesonderte betrachten, werden die vielen Unterschiede plausibel, die sich im Gebetbuch gegenüber Lochner finden. Die Martyriumszenen erinnern nur so allgemein an die betreffenden Szenen auf den Frankfurter Flügeln, daß man nur an sehr lockere Beziehungen glauben darf. Eine Komposition wie die des Fegefeuers (Abb. 12) ist gut auch ohne Lochner denkbar[34]). Und auch unter den Einzelheiligen sind viele, die überhaupt nicht mehr an Lochners Art erinnern[35]).

Ich fasse zusammen: das Darmstädter Gebetbuch Ms. 70 repräsentiert einen Typus Kölner Buchmalerei, der auf älterer Überlieferung ruhend von Lochner spät beeindruckt worden ist. Das gilt für die Kompositionen, für die Farben, am wenigsten für die Typen[36]). Alles aber mit so weitgehender Einschränkung, daß an einen Werkstattzusammenhang mit Lochner selbst nicht mehr gedacht werden darf. Sucht man nach einer Werkstatt, die zugleich die ältere kindhafte Typik bewahrte und an Lochner nicht unberührt vorüberging, so käme vielleicht am ehesten die Werkstatt des Hortus-Conclusus-Meisters in Betracht, ohne daß dieser selbst Hand an die Miniaturen gelegt hätte.

Der Meister des Salm-Salmer Gebetbuchs arbeitete später als der des Darmstädter Buches. Die zeitliche Differenz kann keine beträchtliche gewesen sein. Daß beide Miniatoren in einer Werkstatt arbeiteten, glaube ich nicht. Wir sind in unseren Zuschreibungen immer noch allzusehr von dem Glauben befangen, daß zwei ähnliche Werke auch der gleichen Werkstatt angehören müßten. Es wurden oben Blätter des E. S. zitiert nur zu dem Zwecke, den auf die beiden Bücher gebannten Blick durch Vergleichbares abzulenken und dadurch ein Mittel der Einschränkung zu gewinnen. Der Meister des Salm-Salmer Gebetbuchs besaß ein eigenes (Werkstatt)-Verhältnis zur Kölner Tradition. Ich glaube, wenn man genau vergleicht, muß dasselbe auch für den Dekor gelten, der in beiden Büchern zwar in verwandter Weise, aber nicht in identischer Manier auftritt.

Der Darmstädter Meister ist dem Salm-Salmer in jeder Hinsicht überlegen. Er findet im Figürlichen oft noch einen Ausdruck kindhaften Reizes, der dem Salm-Salmer Meister völlig fehlt. Im Salm-Salmer ist das kommende Nüchterne schon nahe. Zu einer so graziösen Eleganz, wie sie der Darmstädter David (Abb. 10) hat, wäre der Salm-Salmer niemals fähig gewesen. Es ist eine Eleganz, die schon anzeigt, daß Rogiers König von der Anbetung des Columbaaltars in Köln mit Verständnis begrüßt werden wird.

ANMERKUNGEN

[1]) Für die Erlaubnis zur Aufnahme der Details bin ich Herrn Museumsdirektor Dr. Feigel in Darmstadt zu Dank verpflichtet.

[2]) Albertina-Publikation Nr. 665; Burger-Schmitz-Beth, Deutsche Malerei der Renaissance I, S. 96; K. T. Parker, Drawings of the early german schools. New York 1926, pl. 1. Man vergleiche nur die Zeichnung der Barbara im Staedel (»Handzeichnungen Alter Meister im Staedelschen Kunstinstitut« IX, 1), die dem Kopftypus nach ebenso gut, vielleicht noch eher nach Köln gehen könnte — ohne daß es deshalb so sein müßte. Der genaue Zeichnungsstil unterscheidet sich von der Budapester Zeichnung.

[3]) Die Zeichnungen Alter Meister im Kupferstich-Kabinett, Berlin. Die Deutschen Meister, hrsg. von Elfried Bock. 1921. Bd. I, S. 64; II Taf. 92. Nr. 778 auch abgebildet von Heribert Reiners, die Kölner Malerschule 1925, S. 68.

[4]) Parker a. a. O. pl. 4.

[5]) Bock hält sie für eine Nachzeichnung, Reiners unterschreibt: »Werkstatt Lochners (?)«. Ich meine, es kann sich nur um eine Nachzeichnung handeln. Wenn wir auch nicht durch W. von Olmütz wüßten, daß Lochners Bilder nachgezeichnet wurden, schon der zage, nur kurze Strecken laufende, immer pedantische Strich des Berliner Blattes erweckt den Verdacht einer Nachzeichnung. Auffällig ist nur, daß der Zeichner verschiedene Details (Bodengewächse, Schmuckwerk) weggelassen hat, obwohl er sonst sehr genau und auch geschickt ist. Die Möglichkeit einer Entstehung in der Werkstatt des Meisters besteht wohl. Der flockige Zeichnungsstil läßt sich schon um zwei Jahrzehnte früher nachweisen; vgl. etwa die neuerdings der Wiener Schule zugerechneten ältesten deutschen Zeichnungen des Britischen Museums. Old Master Drawings. London 1926. Bd. I, Nr. 2, pl. 33f. Nur der Bartholomäusakt könnte einen späteren Nachzeichner vermuten lassen; aber man denke an die gemalten Akte in Lochners Weltgericht. — Wegen der Kriegertypen komme ich hier noch auf die Staedelzeichnung, die einen Teil einer Kreuzigung (Mariae Ohnmacht) darstellt und die in der amtlichen Publikation (VIII, 1) einem Kölner Meister aus der Mitte des 15. Jahrhunderts zugeschrieben wird. Ich kenne keine Kreuzigungsszene der Kölner Schule, in der eine ähnliche Komposition vorkäme. Dennoch ist die Möglichkeit nicht so ganz von der Hand zu weisen, wie es dem ersten Blick scheinen möchte, der alles Kölnische unwillkürlich nach einer idealen Norm beurteilt.

[6]) Eher schon könnte man die Berliner Zeichnung, soll sie überhaupt nach Köln, mit dem Meister des kleinen Marientäfelchens zusammenbringen, das unter Nr. 70a im W.-R.-Museum Köln hängt und im Katalog von 1914 dem Meister des Heisterbacher Altars gegeben wird. Mit Recht unterschreibt Reiners a. a. O. Taf. XXX allgemein: Kölner Meister. Die Madonna der Tafel geht natürlich auf die Darstellung des Turiner Stundenbuchs zurück, Durrieu pl. XXXVI. Die Maria der Berliner Zeichnung steht durch ihren Gesichtstypus der Miniatur näher als dem Gemälde; aber ihr Gewandstil ist dem des Gemäldes verwandter als dem Lochners.

[7]) Ich benutze die Gelegenheit, um zu fragen, ob der Sebastian-Berlin Kupferstichkabinett Nr. 11717, der von Friedländer-Bock, Handzeichnungen Deutscher Meister des 15. und 16. Jahrh. Berlin. S. 43 und Taf. 3 auf den Anfang des 15. Jahrh. und vermutungsweise als westfälisch bestimmt wird, wirklich in diese frühe Zeit gehört. Ist er wirklich chronologisch so weit von dem Sebastian des Meisters E. S.-L. 159 zu entfernen? Die Lokalisierung möchte ungefähr das Richtige treffen; der Gedanke an Köln liegt dann nicht fern; man denke sich einen etwas lebendigeren und etwas älteren Meister als den der Georgslegende, Reiners a. a. O. Abb. 125.

[8]) Ich denke vor allem an die Nachzeichnung des Beauner Christus, Rosenberg, Martin Schongauer Handzeichnungen. München 1923, S. 26f., Taf. 23. Zum Rogierverhältnis vgl. aber Friedländer, Jahrb. f. Kunstw. 1924, S. 73 und Buchner, Beiträge zur Gesch. der deutschen Kunst I, 286; ferner Zeitschr. f. Bildkunde 1927/28, S. 243 Anm. 45 und 47.

[9]) Paul Ganz, Handzeichnungen Schweizer Meister des 15. bis 18. Jahrhunderts I, 1.

[10]) Staedel-Handzeichnungen IX, 9. Leporini, Die Stilentwicklung der Handzeichnung. Wien 1925, Taf. 49.

[11]) Old. Master Drawings I, Nr. 3, 1926, pl. 38.

[12]) Mit den Darmstädter »Zeichnungen« Lochners wären noch die beiden kleinen Tafeln im Kölner Schnütgenmuseum zu vergleichen, die Reiners a. a. O. S. 87 abbildet, um an ihnen S. 91 »unverkennbar . . des Meisters Handschrift . . aus seiner letzten, besten Zeit« zu zeigen. Ich finde weder einen wirklich zureichenden Grund für so hohes Lob noch für die Handschrift des Meisters selbst. Im Gegenteil, man braucht nur die Darmstädter »Zeichnungen« zu vergleichen, um die Trägheit der Strichführung auf den Kölner Tafeln zu erkennen.

[13]) Die Zeichnung mißt 17,2 × 12,9 cm. Sie ist m. W. bisher nur veröffentlicht in der vom Brit. Mus. herausgegebenen Postkartenserie (LX, 8) »Christmas. Drawings by the old masters« als school of Cologne.

[14]) Das Godesberger Bild mißt 36 × 23 cm. Die Verkleinerung in der Zeichnung ist also keine allzu bedeutende; dagegen hat die Berliner Nachzeichnung der Bartholomäusmarter das Frankfurter Bild um mehr als die Hälfte verkleinert.

[15]) Max Geisberg, Die Anfänge des Kupferstichs. 2. Aufl. 1923, Taf. 8.

[16]) Die Unterschiede zwischen dem zeichnerischen und dem graphischen Stil des »Meisters der Spielkarten« gibt die bekannte Budapester Zeichnung gut zu erkennen. Albertina-Handzeichnungen V Nr. 580; dazu L. Baer in der Festschrift für Friedrich Schneider, Freiburg 1906, S. 63 f.

[17]) Repertorium f. Kw. X, 1887, S. 128. Baer hat a. a. O. der Lokalisierung des Spielkartenmeisters widersprochen und daß er am Oberrhein tätig gewesen, ist heute allgnmeine Überzeugung. Vgl. Geisberg, Anfänge S. 26 f., der übrigens auch noch an Lochner erinnert.

[18]) Wer den Rationalismus Lochners kennt, wird darüber nicht erstaunt sein. Man redet nur immer von der Mystik des Kölners. Ich habe in meinem kleinen Buch (1923) mit freilich noch nicht ausreichenden Mitteln die Kompositionen Lochners auf ihr »Gerüste« hin zu analysieren versucht. Nun, dieses Gerüste ist nichts anderes wie künstlerischer Rationalismus. Deshalb hat es in der künstlerischen Natur Lochners gelegen, zu einem Schongauer vorbereitenden Zeichnungsstil zu kommen.

[19]) Zeitschr. f. bild. Kunst 1926—27, S. 181.

[20]) Reiners a. a. O. S. 183; hier wird der sitzende Moses zu einem stehenden.

[21]) Dieses Jahrbuch Bd. 3—4 S. 155, Reiners S. 174.

[22]) Reiners S. 157.

[23]) Vgl. in der Publikation von Durrieu besonders pl. XIII. aber auch XXVI, XXVIII, XLI; über Filiationen, die wir nicht mehr kennen, ist auch das Nürnberger Votivbild (Darstellung der Intercessio) des Sippenmeisters-Reiners S. 192 — von pl. XXVIII abhängig.

[24]) Ein entsprechendes Vergleichsstück zu der Opferung Isaaks kann ich nicht nachweisen, obwohl sie sehr häufig auf Darbringungsdarstellungen vorkommt. Vgl. allenfalls die Darstellung auf dem Altarfrontale (die Mehrzahl der Bilder zeigt das alttestamentliche Stück auf der Retabelwand!) eines oberrheinischen Bildes von ca. 1440—50. W. R. Valentiner, Catalogue of a collection of paintings and some art objects. John G. Johnson. Philadelphia 1914. vol. III, Nr. 715, pl. 224.

[25]) Ich habe Herrn Direktor Dr. Volz für die freundliche Erlaubnis zu photographischen Aufnahmen zu danken.

[26]) Aldenhoven, Malerschule S. 178 meint: »wohl das Wappen der Hardenraths«. Aber er wußte nicht, daß die 3 Hüte Kardinalshüte sind.

[27]) Die Liste der Darstellungen hat schon Aldenhoven S. 405 gegeben. — Die Größe der Verkündigungsminiatur beträgt (ohne den schmalen Goldrand) 5 × 3,5 cm, die der anderen Bilder durchschnittlich 4,5 × 3,8 cm, von f. 150 ab werden die Miniaturen noch kleiner. Außerdem fast auf jeder Seite rein dekorative kleine Initialen, größere nur auf f. 208 u. 211.

[28]) Beissel in Ztschr. f. christl. Kunst 1905, S. 33 ff., 64 ff. mit 8 Abb. Beissel datiert das Werk ohne zureichende Gründe in das 3. Viertel des 15. Jahrhunderts.

[29]) Ich erinnere etwa nur, um etwas Entferntes herbeizuziehen, an den Brixener Meister: Burger-Schmitz-Beth, Deutsche Maler der Renaissance II, Abb. 319. — Die Sammlung Victor Goldschmidt-Heidelberg besitzt ein ausgezeichnetes Einzelblatt eines Gebetbuchs, den Schmerzensmann darstellend, dessen Dekorleisten ebenfalls heranzuziehen wären. Das Blatt ist niederrheinisch, wäre übrigens geeignet, ein Licht auf jene Kölner Miniaturenwerkstatt zu werfen, die Winkler in diesem Jahrbuch 1926—27, S. 123 ff aufgestellt hat und die sich von dem Stil der Darmstädter-Salm-Salmer Gebetbücher durch ihren herberen Realismus unterscheidet.

[30]) Reiners a. a. O. Abb. 31, 57, Berlin K. Fr. Mus. Nr. 1677 B, später auch noch in der Graphik, etwa im Quentel-Druck: Schramm, Bilderschmuck der Frühdrucke III Taf. 132.

[31]) Damit wird hinfällig, was Beissel a. a. O. S. 64 sagt. Das erste mir bekannte niederl. Beispiel der Auferstehung durch den geschlossenen Sargdeckel hindurch findet sich in einer Krakauer Miniatur von 1468(!). Utrechter Herkunft. Byvanck-Hoogewerff, Noord-Nederlandsche Miniaturen. 1922—25, Tekst S. 48, Taf. Bd. I, 73 B. Dann erst wieder bezeichnend genug in der Lucas van Leyden-Schule. Rosy Kahn, die Graphik des Lucas van Leyden. Straßburg 1918. Taf. 11. Damals war diese Auffassung in Deutschland wieder schon äußerst selten geworden.

[32]) Über den Saarwerdenmeister zuletzt Gertrud Otto, Die Ulmer Plastik des frühen 15. Jahrh. Tübingen 1924. S. 30 ff.

[33]) Eine ganz allgemeine Erinnerung an den Merode-Altar fällt bei durch folgende Motive: hier wie dort kniet die Maria halb hockend neben einer Bank, auf die sie sich mit dem Arm stützt; Maria liest; der knabenhafte Engel fliegt ähnlich herbei.

[34]) Wenn man es doch endlich aufgeben wollte, ausgerechnet in dem Kölner Weltgericht die oberdeutschen Erinnerungen Lochners zu suchen. Das Bild hat mit Oberdeutschland absolut nichts zu tun. Der Verweis auf den Predella-Christus Mosers besagt gar nichts, da auch dessen Typus letzten Endes nicht originär

oberdeutsch ist, dem Franco-Vlämischen genau so nahe steht wie der des Kölner Bildes. — An der Außenwand des Überlinger Münsters befindet sich das Fragment eines Weltgerichtsfreskos, das zwar später ist als Lochner, aber doch gerade durch das Beschränkte der kompositionellen Gemeinsamkeit und durch die Darstellungsunterschiede lehrreich ist. Übrigens vgl. man jetzt auch das durch die Londoner Ausstellung in Kurs gekommene Diester Weltgericht: dieses Jahrbuch Bd. 3—4 S. 141 ff.; Friedländer im Cicerone 1927, S. 207 f.

[35]) Wir kommen wieder in die Nähe des Hortus-Conclusus-Meisters, wenn wir seinen Paulus etwa mit dem Sent Joist des Gebetbuchs (f. 181) vergleichen. Im Landschaftlichen konnten die Miniaturen bei ihrem kleinen Format natürlich nicht viel leisten, aber wie sehr es doch interessierte, mag man aus der gartensauberen auf der Heimsuchung f. 43 sehen. Der Landschaftsstil, den der Münchener Hieronymus vertritt (dieses Jahrbuch I S. 90), ist wohl freier, als man es dem Darmstädter Miniator je zutrauen könnte. — Besonders hervorzuheben sind noch einige thronende Heilige (z. B. Oswald f. 183), die Sitzmotive zeigen, wie sie auch Lochner beherrschte.

[36]) Am verwandtesten sind noch der David (Abb. 11) und der Typus des Johannes vom Kölner Weltgericht (Detailabb. Schrade, Lochner Taf. 25). Aber für diese Verwandtschaft ist charakteristisch, daß man in dem Johannestypus das eindeutig Lochnerische nicht sofort erkennt.

HANS VON AACHEN
EINE NACHLESE

VON

RUDOLF ARTHUR PELTZER

Entsprechend dem lebhaften Interesse, das die kunstwissenschaftliche Forschung seit einiger Zeit dem Problem des Manierismus entgegenbringt, wird auch das Werk des aus Köln gebürtigen kaiserlichen Hofmalers Hans von Aachen (1552—1615) jetzt mit größerer Gerechtigkeit beurteilt, als es frühere Generationen vermochten, für die Hans von Aachen eine der unsympathischsten Erscheinungen der Kunstgeschichte war. Die Auffassung, daß der Manierismus sich mit dem Begriff der Verfallzeit decke ist heute außer Kurs gesetzt. Durch die Wiener Schule, vor allem Dvoraks begeisterten Hymnus auf Tintoretto und Greco als den Gipfelpunkt jener umwälzenden internationalen geistigen Bewegung in den drei letzten Vierteln des 16. Jahrhunderts, deren Ziel es war, »den Materialismus der Renaissance durch eine spiritualistische Orientierung des menschlichen Geistes zu ersetzen«, ist mit jenen veralteten Vorurteilen gründlich aufgeräumt worden. Auch die unleugbar vorhandene Verwandtschaft der modernen Kunst mit dem Manierismus hat auf das Studium befruchtend eingewirkt. Aachen gehört nicht zu den Führern dieser geistig-künstlerischen Bewegung, aber als Spiegelbild der Zeit ist uns sein Werk höchst wertvoll. Lebhaften Geistes und aufnahmefähig, mit einem gesunden Talent und mit Phantasie begabt, ein echter Maler, dabei ganz der Gegenwart zugetan, wurde er ein wichtiger Vermittler zwischen Norden und Süden, der namentlich der rudolfinischen Kunst in Prag seinen Stempel aufgedrückt hat.

Das Bild, das meine 1912 erschienene Monographie[1]) entworfen hat, soll hier noch einige Glanzlichter erhalten. Wesentliche Retuschen dürften nicht notwendig sein, es sei denn, daß man Aachens Abhängigkeit von der italienischen Kunst noch stärker betonen wollte. So lassen sich in einzelnen Fällen Entlehnungen nachweisen. Lili Fröhlich-Bum hat in ihrem Werk über Parmigianino und den Manierismus Aachen eine Judith in Wiener Privatbesitz zugeschrieben[2]), die von Parmigianinos Radierung beeinflußt ist. Auch Baroccis, des anderen Hauptanregers des Manierismus, Kompositionen werden von Aachen benutzt. So stellt sich das Altarbild mit Maria und dem Kinde sowie der hl. Anna in Köln[3]) als eine Entlehnung aus Baroccis Radierung »Madonna mit Kind in

Abbildung 1. Hans v. Aachen: Die Auffindung des hl. Kreuzes durch die Kaiserin Helena. München, Samml. von Wallmenich

Wolken« (Bartsch II) sowie dem Stich von S. Passe nach der Madonna mit der Traube dar. Weizsäcker[4]) weist bei der Besprechung der Auferweckung des Jünglings von Nain in Frankfurt auf Paolo Veronese hin. Auch Michelangelo wird in dem Alabasterbild »Sturz des Phaeton«[5]) kopiert. Doch solche gelegentlichen, im Sinne der Zeit erlaubten Anleihen, für uns beachtenswert, weil sie erkennen lassen, welche Vorbilder auf den Künstler in Italien am stärksten gewirkt haben, bilden eine Ausnahme in seinem umfangreichen Oeuvre. Sie finden sich auch fast nur in seinen religiösen Kompositionen, die einen internationalen Stil zeigen, wie er überall verstanden und geschätzt wurde. Beweis: die skrupellose Benutzung der weitverbreiteten Stiche nach diesen Bildern nicht nur in Deutschland, sondern auch im Auslande. Einige auffallende Beispiele seien genannt. Der Portugiese Estervao Goncalves (gest. 1627) kopiert in dem berühmten großen Pergament-Missale in Lissabon, auf das die portugiesischen Könige den Eid leisteten, Aachens Anbetung der Hirten[6]), und in Frankreich gilt ein Bild mit der Marter des hl. Sebastian, das nach Aachens von J. Muller und J. Sadeler gestochener Komposition in der Michaelskirche in München gemalt ist, als wichtiges Werk des Hauptmeisters der Schule von Fontainebleau Martin Fréminet[7]). Dieselbe oft benutzte Darstellung hängt übrigens auch als »C. Procaccini« im Palazzo Borromeo in Mailand[8]).

Dagegen halte ich eine auf Marmor gemalte heilige Familie mit dem kleinen Johannes und zwei Engeln von lebhafter saftiger Färbung in der Accademia Carrara in Bergamo, ein anmutiges Bildchen, das unter dem

Namen des Simone Cantarini geht[9]), für ein sicheres Werk Aachens. Komposition und Typen stammen aus seinem Formenbesitz. Die Figur der Maria mit dem Kinde findet sich übereinstimmend auf der von E. Sadeler gestochenen Darstellung[10]) wieder. Die Malerei auf geaderten Gesteinsarten, eine besondere Liebhaberei Kaiser Rudolfs II., hat Aachen mit Virtuosität gehandhabt, wie verschiedene noch vorhandene Tafeln beweisen. Auch hier ist der weiße Marmor für den Himmel und die Felsen ausgenutzt. Die grünlichen Schatten im Inkarnat, das leuchtende Zinnoberrot u. a. weisen deutlich auf Aachens Palette hin.

Abbildung 2. Hans v. Aachen: Anbetung der Hirten
Zeichnung, München, Graph. Sammlung

Auch in Turin, in der Gemäldesammlung der Accademia Albertina, fand ich einen charakteristischen Hans von Aachen, hier unter dem Namen Rottenhammers. Es ist eine etwa ½ m hohe und 1 m breite Kreuzigung mit vielen Figuren, wie sie ähnlich auch Christoph Schwartz häufig gemalt hat. Die nervöse, fahrige, echt manieristische Pinselführung, stark erinnernd an den Impetus der signierten Zeichnung einer Kreuzigung in der Wiener Albertina, die lebhafte bunte Färbung mit Bevorzugung brauner Töne, machen das Bild zu einem interessanten Vertreter dieser Gattung religiöser Malerei Aachens. Ein ganz ähnliches Bild befand sich vor einiger Zeit im Münchener Kunsthandel. Verglichen mit diesen Darstellungen wirkt Aachen ruhig und getragen in der Skizze des Gekreuzigten mit Maria und Johannes, die das Nationalmuseum in München vor einigen Jahren erworben hat. Sie ist wohl eine Vorstudie zu dem großen Altarbilde in der Michaelskirche. Der Gekreuzigte ist in der endgültigen Fassung höher hinaufgerückt,

der Gesichtsausdruck veredelt, der Faltenwurf der schweren Gewänder vereinfacht.

Von einem verschollenen Hauptwerk kirchlicher Malerei Aachens, dem großen Epitaph mit der Auffindung des heiligen Kreuzes durch die Kaiserin Helena, das der Maler um 1589 bald nach seiner Ankunft in München für die Grabkapelle seines Gönners, des Landhofmeisters Grafen von Schwarzenberg, in der dortigen Franziskanerkirche gemalt hat, ist in Münchener Privatbesitz eine Vorzeichnung aufgetaucht (Abb. 1)[11]), die es begreiflich macht, daß dieses Werk Aachens an dem ganz nach Italien orientierten kunstliebenden Münchener Hofe Aufsehen erregte. Der historische Vorgang wird mit einem großen Apparat vorgeführt, an dem besonders die reiche Hintergrundarchitektur mit ihrer Erinnerung an römische Tempel und gleichzeitige florentinische Plastik auffällt; könnte doch die freistehende Gruppe der Venus mit Amor sowie die Bekrönung des Torbogens von Giovanna da Bologna entworfen sein. Diese perspektivische Anlage soll den Blick in die Tiefe ziehen, wo die Kreuze der Schächer weggetragen werden. Die Hauptgruppe mit der dominierenden Figur der Kaiserin baut sich in der Diagonalrichtung von rechts nach links auf und nur der kompakte Haufen der an die Säule gedrängten Zuschauer bringt ein gewisses Gleichgewicht in die Verteilung der Massen. Die ausfahrenden zackigen Umrißlinien, der Reichtum der Bewegungsmotive verstärken den Eindruck lebhafter Erregung. Im ganzen eine an Tintoretto erinnernde fast barocke Anordnung. In den Einzelformen äußert sich die manieristische Sprache am deutlichsten. Man betrachte daraufhin etwa den auf das Kreuz sich legenden Kranken mit seinen verdrehten Kontraposten oder die übertrieben langen gestikulierenden Hände. Die suggestive Kraft dieser Bewegungen soll sich dem Beschauer mitteilen.

Einige weitere neu aufgetauchte Handzeichnungen seien hier angeschlossen. Manieristische Übertreibungen fehlen in der durch ihren flotten Strich ausgezeichneten Anbetung der Hirten nach einem beliebten Kompositionsschema Aachens, die die Münchener Graphische Sammlung 1913 erwarb (Abb. 2)[12]). Eine vorzügliche Anbetung besitzt auch das Museum der bildenden Künste in Leipzig sowie eine genremäßige Kuppeleiszene, signiert 1612 in Prag, ähnlich der von Dr. Muchall in seinem Werk über die deutschen Barockzeichnungen veröffentlichten[13]). Eine dort publizierte mythologische Szene, Cephalus tötet Prokris, aus dem Städelmuseum, die auch durch ihre Datierung »In Venetia den 24. September a. 1585« und die Widmung an einen Kollegen Hans Holtzmann von Interesse ist, möchte Muchall als Beweis für den starken Eindruck der venezianischen Malerei auf Aachen werten. Handzeichnungen Aachens sind wegen ihrer leichten kapriziösen Mache von jeher geschätzt worden. Schon Goethe

Abbildung 3. Hans v. Aachen: Venus und Kupido. Nürnberg, Germanisches Museum

besaß bei seiner ausgesprochenen Vorliebe für Kunsterzeugnisse des Manierismus zwei vorzügliche Blätter, eine Ausgießung des hl. Geistes und eine hl. Familie mit Engeln, letztere vielleicht die Vorlage für den Stich des E. Sadeler (Merlo Nr. 71), in seiner Sammlung, die heute noch im Goethehaus zu sehen sind.

Mit der Berufung Aachens an den Prager Kaiserhof im Jahre 1592 ändert sich der Themenkreis seiner Bilder. Mythologische und höfisch-allegorische Darstellungen treten in den Vordergrund. Zu den bereits bekannten Gemälden dieser Art in Wien sind noch zwei weitere in schwedischem Privatbesitz, aus der Prager Kriegsbeute herrührend, hinzugekommen [14]), ein großes signiertes Leinwandbild mit Pallas und den Musen, nach Granberg das für Kurfürst Maximilian von Bayern gemalte Original, das E. Sadeler gestochen hat [15]) und eine durch die Prager Inventare beglaubigte »Diana auf der Jagd mit zwei Nymphen«; der fast lebensgroße von vorn gesehene Akt der Diana ist mit seltener Bravour gemalt.

Ein an Qualität dieses noch weit überragendes ähnliches Werk, das sich heute im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg befindet, vielleicht das beste mythologische Bild Aachens, konnte ich vor einigen Jahren seinem Werk einreihen, die Darstellung einer ruhenden Venus mit Kupido und zwei Amoretten (Leinwand, hoch 175, breit 140 cm) (Abb. 3). Die pikante Vereinigung von manieristischen Formelementen, wie den gewagten Kontraposten der überschlanken Figur, dem unruhigen Gewoge der Linien, die gern im rechten Winkel zusammenstoßen, der Überfüllung der Bildfläche, mit einer subtilen sensualistischen Stoffmalerei, die namentlich in dem Rückenakt ihr Höchstes leistet, gibt dem Bilde einen ganz eigenen Reiz. Die übergroßen nervösen Hände und kleinen Füße, der Typus des halbwüchsigen Amorknaben und der kosenden Amoretten mit ihren merkwürdig ausgezackten Flügeln und seltsamen Frisuren, die vielen Metallzierate, das alles weist deutlich auf Aachen hin. Mehr noch das gedämpfte grau-grünliche Kolorit, aus dem der jugendliche Körper der goldblonden Venus hervorleuchtet. Ein dunkelroter Vorhang schließt den Hintergrund ab, nur ein Stück Himmel ist sichtbar. Zarte violette, blau-grüne, gelb-braune und orange Töne sind in den grau-grünen Gesamtton eingebettet. Kein Zweifel, daß Aachen hier mit Correggio wetteifern wollte. Sowohl der künstlerische Vorwurf wie das Helldunkel gemahnt an dessen berühmtes Gemälde Jupiter und Jo, das Aachen in den kaiserlichen Gemächern des Hradschin vor Augen hatte. Dem Geschmack Rudolfs II. entsprachen derartige erotische Szenen durchaus. So dürfen wir Aachens Venusbild als eine echte Blüte jener raffiniert-artistischen, unvolkstümlichen Prager Hofkunst ansprechen, die ein so interessantes Kapitel in der Geschichte des deutschen Manierismus bildet [16]).

Abbildung 4. Hans v. Aachen: Selbstbildnis
Florenz, Pittigalerie

Aachens geschmeidiges und vielseitiges Talent erprobte sich auch auf dem Gebiete der Porträtmalerei. Frei von allem höfischen Firnis, nur als Maler sich gebend, zeigt er sich hier von seiner besten Seite, so daß selbst ein so strenger Richter des Manierismus wie Dehio [17] Aachens Porträts Gerechtigkeit widerfahren läßt. Sein niederdeutsches Temperament kann sich im Bildnis und mehr noch in Genrefiguren frei entfalten [18]. Die Auffindung dieser Arbeiten, die der Künstler, von den ästhetischen Theorien seiner Zeit befangen, selbst als nebensächlich betrachtete und daher nicht zu signieren pflegte, ihre Befreiung von volltönenden Etiketten, wie Bassano, Tintoretto, ja Velazquez, ist erst im Gange. Als ein Ausgangspunkt muß das gut beglaubigte Porträt des florentinischen Galerieverwalters Bilivert in der Galleria Corsini in Florenz gelten, dem sich das ganz hervorragende Bildnis des Bildhauers Giovanni da Bologna in Paris — es war das Bild, das Aachen den Weg zum Kaiserhofe bahnte — anschließt [19].

Die gleiche Handschrift wie diese beiden Bilder zeigt ein lebensgroßes Brustbild der Pittigalerie in Florenz (Abb. 4) [20], in dem ich ein Selbstbildnis Aachens erkenne. Wie eine visionäre Erscheinung taucht das in warm-goldenen Tönen gehaltene Antlitz mit dem dunkelblonden Haar aus der schwärzlich-braunen Umgebung hervor; auch das Gewand ist schwarz. Mit schnellen impressionistischen Strichen hat der Künstler hier sein Konterfei auf die Leinwand gebannt, das vielleicht für die bekannte Sammlung der Künstlerporträts in den Uffizien bestimmt war. Der Vergleich mit den mehrfach erhaltenen Bildnissen [21], die gewöhnlich den Kopf in dieser Wendung und mit dem queren Blick geben, ergibt die größte Ähnlichkeit; selbst das bei Aachen stets stark betonte und wie aufgeklappt gemalte Ohr fehlt nicht.

Ein ähnliches Bild, die lebensgroße Halbfigur eines blonden, bärtigen Mannes von deutschem Typus, dessen Rechte lebhaft gestikuliert, während die Linke den Mantel hält, sah ich in der Galerie zu Bergamo [22], jedoch war mir eine nähere Untersuchung noch nicht möglich. Auf Aachen zu

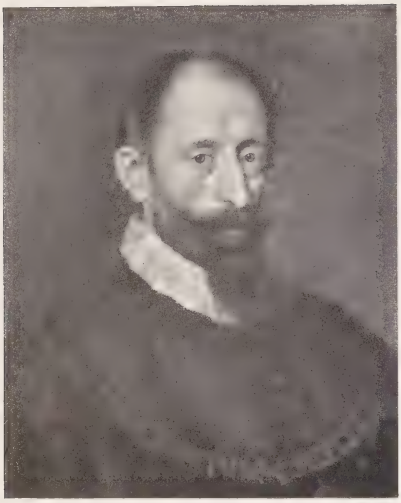

Abb. 6. Hans v. Aachen: Herzog Wilhelm V. von Bayern. München, Residenzmuseum

Abbildung 5. Hans v. Aachen: Caecilia Therlaen Köln, Hahnentor-Museum

prüfen wäre auch ein ausgezeichnetes Porträt eines jungen Mannes aus dem Jahre 1608, das die Galerie des Fürsten Lobkowitz auf Schloß Raudnitz neben anderen Bildern Aachens besitzt und das zur Zeit dem Cornelis van der Voort zugeschrieben wird [23]).

Die offizielle Porträtmalerei Aachens wirkt im Vergleich mit solchen Bildnissen von Künstler- oder anderen Bekannten des Prager Hofkreises konventioneller, die Ausführung ist korrekter und sorgfältiger, so daß die Auftraggeber die exakte Arbeit rühmen konnten. Einige derartige Bildnisse seien noch dem Oeuvre eingereiht. Ein frühes lebensgroßes Porträt aus der Zeit seines Kölner Aufenthaltes im Jahre 1587, das der Caecilia Therlaen im Hahnentor-Museum (Abb. 5), korrespondiert so stark mit dem bereits von mir veröffentlichten der Katharina Duisterloe-Jabach, daß es von derselben Hand herrühren muß [24]). Auch das Brustbild einer anderen Frau aus demselben Geschlecht Therlaen, das 1600 entstanden ist und früher in der Kölner Sammlung Hölscher zu sehen war [25]), scheint mir eher von Aachen als von Geldorp Gortzius gemalt zu sein. Zu den Therlaens muß der Künstler besondere Beziehungen gehabt haben, da ja auch das große Altarbild in S. Maria am Kapitol mit den zwei Stifterbildnissen von einem Mitglied dieser Familie in Auftrag gegeben ist.

Aus Aachens Münchener Zeit hat Feulner ein bemerkenswertes Brust-

bild des Herzogs Wilhelm V. von Bayern in Privatbesitz gefunden (Abb. 6), das er mit Recht für eine Studie zu den großen Repräsentationsbildnissen hält, die Aachen wiederholt gemalt haben muß [26]). Als Miniaturmaler lernen wir dann Aachen noch in einem feinen, hübschen Ölbildchen des jugendlichen Hans Fugger aus dem Jahre 1592 kennen, das im Fugger-Museum zu Augsburg ohne Meisternamen aufbewahrt wird. Es ist bisher das einzige nachweisbare der vielen Fuggerporträts, die Aachen in diesem Jahre dort gemalt hat.

ANMERKUNGEN

[1]) Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerh. Kaiserhauses, Wien, Bd. XXX. — Im folgenden zitiert: Peltzer.
[2]) Wien 1921, S. 155, Abb. 172.
[3]) Peltzer, Fig. 14.
[4]) Die Kunstschätze der ehemaligen Dominikanerkirche in Frankfurt, München 1923, S. 304ff.
[5]) Peltzer, Fig. 57.
[6]) Abb. bei Dieulafoy, Geschichte der Kunst in Spanien und Portugal, Stuttgart 1913, S. 345. Vgl. Peltzer, Fig. 28.
[7]) Vgl. Taf. 56 bei Dimier, Histoire de la peinture francaise, I, 1925 u. Peltzer, S. 169.
[8]) Weitere Kopien dieses Altarbildes in Landshut (Seligental) und in der Dominikanerkirche in Regensburg sowie in Aspach im oberösterr. Innviertel. Kleinere Kopien im Universitätsmuseum zu Würzburg und im Museum zu Münster in W. — Im Palazzo Borromeo auch eine hl. Familie von Aachen als »Scuola Luini«. Dieselbe im Museum zu Mainz (Nr. 211) als »italienisch«. Die Anbetung der Hirten. die in der Pinacoteca zu Turin unter Goltzius' Namen geführt wird, ist auch eine alte Kopie nach Aachen. Dieselbe Darstellung auch an der Orgel der Domkirche von Innichen im Pustertal und im Wessenberg-Museum in Konstanz. Die Geburt Christi von Aachen ist für das Tafelgemälde der evangelischen Kirche zu Schlüsselburg in W. benutzt. Auch eine Maria mit Kind in der Galleria Corsini zu Florenz (Nr. 474) geht auf Aachen zurück, ebenso eine hl. Familie mit Engeln im Museum zu Tournai in Belgien.
[9]) »Riposo in Egitto«, Nr. 448. hoch 33, breit 25 cm.
[10]) Peltzer, S. 165, Nr. 23.
[11]) Oberst von Wallmenich, Federzeichnung in Bister, mit heller, fast grauer Tusche laviert. Hoch 30, breit 21 cm.
[12]) Hoch 266, breit 205 mm. Federzeichnung in Bister, laviert in Hellviolett und Bister. Alte Aufschrift: hans v. Achen. Vgl. Peltzer, Fig. 4, S. 64 u. Fig. 28, S. 96.
[13]) München 1925, S. 7. Besitzer Dr. Kutter, Godesberg.
[14]) Granberg, Inventaire général des trésors d'art en Suede, T. 3, Stockholm 1913, Taf. 5 u. 6. Außerdem erwähnt Granberg ein Brustbild Kaiser Rudolfs im Skokloster. — Auf zwei besonders feine und charakteristische Zeichnungen Aachens, die in letzter Zeit veröffentlicht wurden, sei hier noch hingewiesen, die Vorzeichnung »Venus und Cupido« zu dem Stuttgarter Gemälde »Allegorie der Vergänglichkeit des Reichtums« in Swarzenski-Schilling, Handzeichnungen aus deutschen Privatsammlungen, Frankfurt 1924, Tafel 27 und dte interessante, demselben Motivenkreis angehörende »Allegorie der Zeit« in den von Flechsig herausgegebenen Zeichnungen des Landesmuseums zu Braunschweig, Prestel, 1920, Taf. 28.
[15]) Vgl. Peltzer, Fig. 32 u. S. 100. Das Bild muß an den Rändern stark beschnitten sein.
[16]) Für das künstlerische Treiben am Prager Hofe ist das Zusammenarbeiten von Bildhauern und Malern bezeichnend. Nicht nur für Adriaen de Vries hat Aachen Vorzeichnungen geliefert, auch für Paul von Vianen machte er Entwürfe zu Medaillen, wie kürzlich Dworschak nachgewiesen hat: Wiener Jahrbuch, N. F. I., 1926, S. 236. Die Darstellung der Pallas mit den Musen findet sich auf Medaillen anderer Künstler: Vgl. die Abb. 37 bei Bernhart, Medaillen und Plaketten, Berlin 1911, und Braun, Die deutschen Renaissanceplaketten der Sammlung Walcher, Wien 1918, Abb. 3. Häufig benutzten auch Bildhauer Aachens Kompositionen. So ist das Relief der Geburt Christi von Kapup in Magdeburg (1595 bis 97), das Deneke abbildet (Monatshefte f. Kunstwissenschaft 1913, Taf. 27, S. 109) nach dem Stich des E. Sadeler (Peltzer, Fig. 4) entstanden, und für den Sebastiansaltar in St. Georgen a. d. Mattig haben die Brüder Zürn (Guby, Die Kunstdenkmäler des oberösterr. Innviertels, Wien 1921, Abb. 76 u. S. 47) Aachens bekannten Sebastiansaltar ins Plastische übersetzt.

[17]) Geschichte der deutschen Kunst, III, 1926, S. 183.
[18]) Einen durchaus genreartigen Charakter hat auch das von Feulner in seinem Katalog der Gemälde des Residenzmuseums in München 1924, Abb. 1 wiedergegebene Halbfigurenbild einer jungen Frau, die ein Hündchen hält, während eine Alte Schmucksachen bringt, in den Inventaren »Bathseba« genannt.
[19]) Meine Zuschreibung des Bolognabildes kann durch einen urkundlichen Fund noch fester gestützt werden. Nach einer freundlichen Mitteilung von Prof. Dr. Friedrich Noack in Freiburg i. B. wird in dem Nachlaßverzeichnis des Jakob König in Rom, der das Pariser Porträt Bolognas 1589 von Gisbert van Veen stechen ließ (vgl. darüber Peltzer S. 73), ein solches Porträt Bolognas von Aachens Hand erwähnt. Außerdem führt das Inventar zwei Selbstbildnisse Aachens und ein Porträt des Malers J. Ligozzi von seiner Hand auf. Die Veröffentlichung des Inventars steht bevor.
[20]) Nr. 329. Früher unter Velazquez' Namen geführt.
[21]) Vgl. Peltzer, Fig. 3 u. 11 und vor allem den Stich von Saenredam bei Merlo, Kölnische Künstler, S. 11. Selbstporträts Aachens werden häufig in alten Inventaren erwähnt, vgl. Peltzer S. 63, 93 u. 108. Ein Porträt Aachens auch in der Porträtsammlung in Gripsholm in Schweden: Katalog von Strömbom und Uggla 1927.
[22]) Nr. 907 als Schule Caravaggios. Raccolta Carrara.
[23]) Topographie der histor. und Kunstdenkmäler im Kg. Böhmen, Raudnitz, von Dvorak und Matejka, Prag 1910, Fig. 67.
[24]) Vgl. Peltzer, Fig. 17.
[25]) Abb. im Auktionskatalog von Lepke, Berlin 1916, Taf. 21. Vgl. auch Peltzer, Fig. 12, Stifterbildnis.
[26]) Es dürfte um 1596 gemalt sein, da ein Stich des D. Custos im »Atrium Heroicum« von 1602, dessen Vorlage aus jenem Jahre stammt, mit dem Bilde übereinstimmt. Jetzt im Residenzmuseum, München. Vgl. Feulner a. a. O., zu Nr. 274. — Einen seltenen Stich des Custos nach einem verschollenen Ölgemälde Aachens von 1596, das den kaiserlichen Vizekanzler J. W. Freymann darstellt, bildet Trautmann ab: Kulturbilder aus Altmünchen, 1915, Taf. 20.

FRANZ JOSEF MANSKIRSCH

VON

LUISE STRAUS-ERNST

Die rheinische Künstlerfamilie der Manskirsch, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sehr verbreitet war, wird heute, dank dem Interesse, das die Kunstforschung dieser ganzen Epoche entgegenbringt, nach einer Zeit völliger Vergessenheit etwas mehr beachtet. Drei Mitglieder dieser Familie, nämlich der von 1759—1764 als Hofmaler der Kurfürsten von Köln nachweisbare Johann Manskirsch, dann der 1736 zu Bonn geborene, zwischendurch in Ehrenbreitstein ansässige, später nach Köln verzogene Bernhard Gottfried Manskirsch und schließlich der 1768 in Ehrenbreitstein geborene Franz Josef Manskirsch sind in unmittelbarer Folge als Großvater, Vater und Enkel zu denken. Die beiden andern Manskirsch, die Merlo in seinem Buch »Kölnische Künstler in alter und neuer Zeit« weiterhin erwähnt, die in Köln ansässigen und zu Beginn des 19. Jahrhunderts verstorbenen Brüder Peter Josef und Peter Paul, beide Stillebenmaler, sind Brüder des Bernhard Gottfried gewesen. Ein sechster Manskirsch ist dann zwar nicht bei Merlo, wohl aber bei C. H. von Heinecke, Bd. II, erwähnt. Sein Vorname ist nicht überliefert; er scheint Bildhauer gewesen zu sein und in Münster, später in Bonn gearbeitet zu haben.

Die bekanntesten Mitglieder dieser Familie waren Bernhard Gottfried und Franz Josef Manskirsch. Beide scheinen in Köln zu Ende des 18. Jahrhunderts einen hohen künstlerischen Ruf genossen zu haben; denn immer wieder finden in den Reisebeschreibungen, die um jene Zeit so eifrig verfaßt und herausgegeben wurden, die »beiden Bürger Manskirsch, Vater und Sohn« besondere Erwähnung. Noch in der 1828 zu Koblenz erschienenen »Rheinreise von Mainz bis Köln« bearbeitet von J. A. Klein, heißt es: »Der Reisende, den Kunstgegenstände ... ansprechen ... wird sich wohl befinden in der Heimath der Manskirsche ...« Während nun von dem älteren Manskirsch eine ansehnliche Zahl von Gemälden bekannt ist, die teils im Besitz rheinischer Museen sind, teils in Privatbesitz und im Kunsthandel ziemlich häufig auftauchen, sind die Arbeiten des jüngeren fast unbekannt. Und doch scheint er schon zu Lebzeiten seines Vaters höher als dieser eingeschätzt worden zu sein. Das beweist u. a. eine Schriftstelle in der 1790 zu Koblenz erschienenen »Reise auf dem Rhein« von Josef Gregor Lang; er schreibt: »Unter den

Malern zeichnen sich aus die beiden vortrefflichen Landschaftsmaler Manskirschen, Vater und Sohn; ersterer durch seine unnachahmlichen Waldungen, die er in stiller Betrachtung der Natur abborgt und in den glücklichsten Verhältnissen des Schattens und Lichtes und der einem jeden Baum eigenen Holzart darstellet; letzterer, durch die Hand seines geschikkten Vaters geleitet, hat den Gipfel der Kunst schon so nah erreicht, daß er mit reiferen Jahren den Vater zu übertreffen verspricht. Ich sah von diesem jungen Künstler Nachtstükke und Mondscheine mit solcher glücklicher Vertheilung der Lichter, daß man sie neben die eines van der Neer stellen kann, ohne daß eines dem andern wehe tut.« ... Andere wieder berichten voll Anerkennung über die Aufträge auswärtiger Fürstlichkeiten und Sammler, die dem jungen Künstler so reich zuteil wurden. Ältere Verzeichnisse erwähnen denn auch zahlreiche Werke seiner Hand. So zählt der »Deutsche Bildersaal, Verzeichnis der in Deutschland vorhandenen Ölbilder verstorbener Maler« von G. Parthey, Berlin, 1864, Bd. II allein vierzehn Bilder von Franz Josef Manskirsch auf, von denen sich drei im Kölner, zehn im Koblenzer und eins im Berliner Museum befanden. Heute aber sind die Bilder des jüngeren Manskirsch so selten geworden, daß Paul F. Schmidt in seiner »Deutschen Landschaftsmalerei von 1750—1830«, München 1922, S. 30, den jüngeren Manskirsch als den unbedeutenderen Sohn des älteren bezeichnen konnte. Und doch verraten sowohl die wenigen uns bisher bekannt gewordenen Werke, wie auch die etwas verwirrten Nachrichten über sein abenteuerliches Leben, daß wir es gerade bei ihm keineswegs mit einem unbedeutenden Menschen zu tun haben.

Franz Josef Manskirsch war 1768 in Ehrenbreitstein geboren, wie schon erwähnt, als Sohn des Bernhard Gottfried Manskirsch, dieser hatte als Hofmaler des trierischen Kurfürsten Clemens Wenzeslaus Gelegenheit zu ausgedehnten Reisen gefunden, die seine künstlerischen Fähigkeiten und sein Gesichtsfeld erweiterten. Bernhard Gottfried arbeitete in Anlehnung an die holländischen Landschafter des 17. Jahrhunderts; und seine meist kleinformatigen Bilder zeigen die charakteristischen Merkmale jener Kunst aus zweiter Hand, die kein größeres Lob kannte, als mit einem ihrer Vorbilder verwechselt zu werden ... In diesem Sinne ward nun auch Franz Josef Manskirsch von seinem Vater unterwiesen und hatte es bei der Übersiedelung der beiden nach Köln im Jahre 1790 schon zu einer gewissen Fertigkeit gebracht. Trotzdem hielt es ihn hier nicht lange. Schon im Jahre 1796 begab er sich nach England.

Die Gründe, die ihn dazu bewogen haben, sind uns nicht bekannt. Wir dürfen aber annehmen, daß in erster Linie wirtschaftliche Rücksichten maßgebend waren. Denn zu jener Zeit machte sich die französische Besatzung in Köln schon sehr unliebsam bemerkbar. Viele wohlhabende

Familien hatten auf der Flucht vor unerwünschter Einquartierung die Stadt verlassen; so mögen die Aufträge von privater Seite spärlicher eingegangen sein; und auch die Fürstlichkeiten hatten nun andere Sorgen als die Ausschmückung ihrer Schlösser. Unsere Annahme wird noch dadurch bestärkt, daß zur ungefähr gleichen Zeit auch die Kölner Malerfamilie Metz nach England auswanderte ... Warum gerade auf England die Wahl fiel, wird sich wohl am ehesten wiederum durch wirtschaftliche Überlegungen erklären lassen; denn England war damals das einzige Land in Westeuropa, das von den Kriegswirren verschont geblieben war. Wir dürfen aber daneben auch die wichtigen geistigen und künstlerischen Anregungen nicht übersehen, die gerade zu Ende des 18. Jahrhunderts von England ausgingen. Ihre sichtbare Wirkung auf die Dichtung und das Theater, die Architektur und die Gartenkunst in Deutschland ist größer als gewöhnlich angenommen wird. Die deutsche Malerei allerdings war von diesen Einwirkungen bisher kaum berührt worden. Die ersten Zeichen dafür stellen wir erst um die Wende des Jahrhunderts fest. Und gerade der jüngere Manskirsch scheint einer der ersten gewesen zu sein, die sich diesen Einwirkungen hingaben.

Was Manskirsch in England gearbeitet hat, und für wen er beschäftigt war, wissen wir nicht. Ein Durchforschen englischer Sammlungsbestände wäre unbedingt nötig und dürfte auch Erfolg versprechen. Durch Zufall gelangte in den Besitz des Kupferstichkabinetts des Darmstädter Landesmuseums eine Folge von Aquarellen, die der Künstler nicht nur signiert, sondern gegen seine Gewohnheit sogar datiert hat. Sie stammen aus dem Jahre 1802 und stellen die Ruinen von Goodrish Castle, einem Schloß in der Provinz Hereford, dar ... Einige andere Aquarelle, die ebenfalls anscheinend in England entstanden sind, befinden sich im Kupferstichkabinett des Städelschen Instituts in Frankfurt. Sie sind zwar nicht datiert; aber die dargestellten Personen sprechen für England, besonders ein Hirt im schottischen Kostüm.

Indessen muß Manskirsch doch bedeutendere Arbeiten in England ausgeführt haben; denn sein Ruf war so verbreitet, daß er im Jahre 1805 von der Kaiserin Josephine, der Gemahlin Napoleons, den Auftrag erhielt, die Gegend um Aachen, die die Kaiserin besonders liebte, sowie einige Rheinlandschaften für ihr Kabinett aufzunehmen. In den »Mahlerischen Ansichten des Rheins von Mainz bis Düsseldorf«, die Nicolaus Voigt und Alois Schreiber im Jahre 1806 in Frankfurt herausgaben, wird dieser Auftrag ausdrücklich erwähnt, der »den Namen der teutschen Kunst noch ferner bei Ehren erhalten« werde. Diese Blätter, wahrscheinlich Aquarelle, dürften jetzt in Paris sein, haben sich aber bisher dort noch nicht gefunden.

Sehr lange scheint sich Franz Josef Manskirsch aber nicht im Rhein-

lande aufgehalten zu haben; denn schon in dem im Jahre 1808 in Köln erschienenen »Begleiter auf Reisen durch Deutschland«, der nach einer französischen Ausgabe durch W. J. Heinen bearbeitet wurde, finden wir die Bemerkung, daß »Herr Manskirsch, Sohn, nach England zur Landschaftsmalerei zurückberufen worden« sei... Merlo berichtet dann weiter, daß Manskirsch im Jahre 1822 einen Ruf als akademischer Zeichenlehrer an die Bonner Universität erhalten habe. Jedoch sei er bei der Überfahrt durch einen Seesturm nach Memel verschlagen worden, habe sich dort, wohl ohne Nachricht nach Bonn zu geben, längere Zeit aufgehalten und bei seiner verspäteten Ankunft in Bonn die Stelle besetzt gefunden... Wir kennen leider die Quellen nicht, aus denen Merlo diese Nachricht geschöpft hat; sie mutet recht unwahrscheinlich an. Denn selbst, wenn wir einem unberechenbaren Künstlertemperament das lange Verweilen in einer zufällig erreichten Gegend zugestehen wollten; selbst, wenn wir vielleicht die Erklärung dafür in einer geheimen Angst vor der Gebundenheit der akademischen Stellung finden könnten, so ist doch kaum anzunehmen, daß ein Schiff, das für einen holländischen oder norddeutschen Hafen bestimmt war, auch bei den damaligen Verkehrsverhältnissen nach Ostpreußen verschlagen wird.

Immerhin müßten wir die Behauptung Merlos hinnehmen, existierte nicht im Kölner Stadtarchiv ein Brief, der die Sachlage ganz anders darstellt. Dieser Brief, übrigens das einzige schriftliche Dokument Manskirschs, das bisher bekannt geworden ist, wurde von ihm am 25. Januar 1823 an den Kölner Professor Wallraf gerichtet. Er ist in Danzig geschrieben und stellt des Künstlers Aufenthalt in dieser Stadt so dar, als sei er schon in England geplant gewesen. Manskirsch berichtet, daß er zu Professor Breysig, der ihn in London aufgesucht habe, den Wunsch geäußert habe, sein Vaterland wiederzusehen; und es scheint, daß ihm Breysig, der Direktor der Danziger Kunstschule war, dann eine Lehrerstelle an dieser Anstalt besorgt hat. (Diese aus dem Brief gefolgerten Vermutungen fanden Bestätigung durch eine freundliche Auskunft des Danziger Stadtarchivs.) Manskirsch erzählt dann weiter von den schlechten Zuständen, die er angetroffen, von vielen Bekanntschaften, die er gemacht habe und von seinen Hoffnungen, mit Porträtaufträgen Geld zu verdienen. Reichtümer scheint er demnach in England nicht gesammelt zu haben. Interessant ist dann noch der Schlußsatz des Briefes, in dem er sich nach den Verhältnissen in Köln erkundigt und Grüße an Denoel, Schaaffhausen und Herstatt zu bestellen bittet. Wir ersehen daraus, daß Manskirsch in der Tat Beziehungen zu den guten Kölner Kreisen gehabt und gepflegt hat... Über einen besonderen Zweck läßt sich aus dem freundschaftlich-devot gehaltenen Schreiben nichts herauslesen. Von dem Bonner Projekt ist überhaupt nicht die Rede. Vielleicht hatte es sich

schon vorher zerschlagen, und der Künstler streckte nun mit diesem Brief einen vorsichtigen Fühler nach Köln aus, um die Möglichkeiten, die sich ihm dort boten, zu erforschen. Doch hat er damit wohl kein Glück gehabt, und auch Danzig scheint auf die Dauer seinen Erwartungen nicht entsprochen zu haben. Denn 1825 begab er sich nach Frankfurt am Main, wo er Freunde besaß. Er arbeitete dort eine Weile für Ingel und Prestel; u. a. fertigte er aquarellierte Ansichten des Ober- und Untermaintores an. Aber sein Leben befriedigte ihn nicht; die Freunde konnten ihn zwar an einem Selbstmordversuch hindern und ihm die Mittel verschaffen, sich nach Berlin zu begeben, wo er sich größeren Erfolg erhoffte. Doch auch hier blieb er nicht; er ging nach Danzig zurück und hat dort seinem Leben ein Ende gemacht, indem er sich mit dem Malspatel erstach. Merlo gibt als sein Todesjahr 1827 an. Nach neueren Mitteilungen der Danziger Stadtbibliothek scheint er aber erst im Jahre 1830 gestorben zu sein. Sein künstlerisches Schaffen hat übrigens trotz seiner Verzweiflung über den Mißerfolg, der doch der Selbstmord wohl entsprang, in Danzig Anerkennung gefunden; noch im Jahre 1836 wurden in einer Kunstausstellung daselbst mehrere seiner Werke gezeigt.

Wie sehen nun die Werke aus, die in einem so unruhigen und im Grunde unbefriedigten Leben geschaffen wurden? Wie schon gesagt, sind sie uns leider sehr spärlich erhalten. Überdies hat Manskirsch seine Bilder nicht immer signiert, und so mögen manche seiner Arbeiten, besonders frühe, unter der Flagge seines bekannteren Vaters segeln. Das war z. B. der Fall mit den beiden Bildern des Bonner Provinzialmuseums, die Walter Cohen als Werke des jüngeren Manskirsch festgestellt hat. Das eine stellt eine Landschaft mit reichem Baumbestand dar, in der auf einer breiten Straße ein zweispänniger Bauernwagen hält, an dem zwei Bauern beschäftigt sind, während ein Gewitter aufzuziehen scheint. Die Farben der Landschaft sind stumpfes Graugrün, bräunliches Gelb und mattes Blau; die Tracht der Bauern mattes Ocker und Blau. Wenn wir kein anderes Bild von Manskirsch kennten, müßten wir ihn nach diesem Beispiel für einen der vielen Wouvermansnachahmer halten, die zu Ende des 18. Jahrhunderts tätig waren. Sehen wir aber aufmerksamer hin, so bemerken wir doch in den grauviolett und rosig durchleuchteten Tönen der aufziehenden Gewitterwolken die selbständigere Beobachtungs- und Gestaltungskraft des Künstlers. Allerdings steckt dieses Bild so tief in den väterlichen Traditionen wie nur eines; wir können es mit einem der vorgeschrittensten und freiesten Bilder des älteren Manskirsch vergleichen, einer Ruinenlandschaft am Wasser mit helldunstigem Hintergrunde; es befindet sich zur Zeit im Kölner Kunsthandel. Hier sind Anknüpfungspunkte zwischen Vater und Sohn sehr deutlich festzustellen; und so dür-

Abbildung 1.
F. J. Manskirsch; Landschaft mit einem schottischen Hirten
Aquarell 35 : 31 cm. Frankfurt a. M., Städelsches Institut

fen wir das Bonner Bild mit dem Bauernwagen wohl an den Anfang von Manskirschs künstlerischer Tätigkeit vor der Reise nach England setzen . . . In die gleiche Zeit gehört wahrscheinlich auch das andere Bild in Bonn. Es stellt ebenfalls eine Landschaft dar, in der ein berittener Hirt mit einigen Rindern an einem Wasser vorbeitrabt. Wesentlich ist hier der Gegensatz zwischen den stumpfen grünbraunen und blaugrünen Tönen des Vordergrundes zu der lichten Weite des Fernblicks auf ein flaches Flußtal und vor allem zu dem weitgespannten, hellen, sehr durchsichtig gemalten Himmel. Von diesem Himmel geht eine tiefe ereignislose Stille aus, die sich vielleicht in gewisser Hinsicht mit der Einstellung anderer Romantiker, etwa des Caspar David Friedrich, berührt. Während die rechte Seite mit dem Ausblick und dem hellen Himmel so etwas wie einen Versuch bietet, die Unendlichkeit der Welt im Endlichen der Bildfläche zu fassen, haftet die linke Seite mit dem Hirten an den alten Traditionen . . . Und dies ist eine bedeutsame Beobachtung; denn dieser Kampf des Künstlers zwischen dem selbständigen Naturerlebnis und der technischen Tradition, der uns hier zum ersten Male entgegentritt, geht durch das ganze Schaffen Manskirschs hindurch. Im Grunde ist es dieser Kampf, der den Künstler zu seinem unsteten Leben und schließlich zum Verzweiflungstode trieb.

In der ersten Zeit des englischen Aufenthaltes scheinen die drei Aquarelle des Frankfurter Kupferstichkabinetts entstanden zu sein. Diesen Schluß können wir allerdings ausschließlich aus dem Motiv ziehen, das sehr scharf beobachtete englische Volkstypen und Landschaften in ihrer Eigenart wiedergibt. Aber diese Blätter sind noch ganz im Stile des Rokoko gemalt, mit scharfen Konturen und hellen glasigen Farben. Englischer Einfluß ist in der künstlerischen Form durchaus noch nicht fest-

Abbildung 2. F. J. Manskirsch: Landschaft bei Berncastel
Aquarell 45 : 58 cm. Darmstadt, Hess. Landesmuseum

zustellen ... (Abb. 1). Ganz anders in der Stimmung sind dann schon die 1802 datierten Aquarelle von Goodrish Castle in Darmstadt. Hier hat sich die Freude an den gewaltigen gotischen Ruinen, die Betonung des Gegensatzes zwischen dem düsteren, zerbröckelnden Gemäuer und der Lieblichkeit weidender Schafe und spielender Kinder, die für jene Zeit so typisch ist, nicht am Gegenständlichen begnügt; sondern es ist schon der Versuch gemacht, die romantische Haltung des Bildes auch im Formalen, in der Farbe, die sich vorwiegend in violetten und gelbgrünen Tönen bewegt, auszudrücken.

Noch stärker ist dieser Eindruck bei zwei aquarellierten Ansichten von der Mosel, ebenfalls im Darmstädter Kupferstichkabinett; sie entstanden wohl während des kurzen Aufenthalts im Rheinland 1805—1808 und mögen ursprünglich zu der Folge der für die französische Kaiserin bestimmten Aquarelle gehört haben; jedenfalls dürfen wir uns diese leider bisher verschollenen Blätter wohl in ähnlicher Art vorstellen. Besonders bezeichnend ist hier eine Landschaft bei Berncastel in einer abendlichen, gewitterhaften Beleuchtung (Abb. 2). Das Gefühl für die lebendige Wirkung wechselnd beleuchteter Flächen ist hier schon außerordentlich stark entwickelt. Wie sich über einem dunklen, bräunlichen Vordergrundsgebüsch

Abbildung 3. F. J. Manskirsch: Landschaft im Siebengebirge
Leinwand 44 : 60,5 cm. Besitzer: Rechtsanwalt Esch, Köln

die auf halber Höhe liegende Stadt in einem jäh aus Bergesgrund hervorbrechenden gelblichen Lichtstrahl abhebt und ihre blaugrünen Töne im stillen Flußwasser spiegelt, das ist aus einem unmittelbaren persönlichen Erlebnis heraus gestaltet, oder doch zu gestalten versucht. Denn wir dürfen bei aller Freude am Unmittelbaren eben doch nicht vergessen, daß der Maler sich von dem Einfluß der Kunstwerke, die er in England kennengelernt hatte, ebensowenig ganz frei halten konnte, als von der Überlieferung, in der er aufgewachsen und erzogen war.

Das Wesen Constables, der um die gleiche Zeit arbeitete und dessen Werke Manskirsch sicher gekannt und bewundert hat, hat der junge Künstler allerdings offenbar zunächst nicht begriffen. Constable hat im Grunde den Anschluß an die Malerei des 17. Jahrhunderts wiedergefunden und sie im Sinne seines Zeitalters fortgeführt. Wie die Holländer geht er mit sachlichem Vergnügen den Erscheinungen der Natur nach und ist bemüht, sie möglichst getreu wiederzugeben. Das Wesen der Bilder Manskirschs aber deckt sich viel eher mit der Art englischer Künstler wie Gardnor oder Carr (abgebildet im Wallraf-Richartz-Jahrbuch, I. bei P. O. Rave, Rheinansichten in Reisewerken zur Zeit der Ro-

mantik). Und diese gehen ihrerseits letzten Endes auf Gainsborough zurück. Während Constable sein Erlebnis aus dem Anblick der Natur entwickelt, sehen diese Künstler ihr Erlebnis gewissermaßen in die Natur hinein, die so die Kulisse ihrer schwärmerischen Sentiments wird . . . Wenn wir die Arbeiten Manskirschs von dieser Seite ansehen, wird uns auf neue Weise der Zwiespalt klar, in dem dieser Künstler lebte; da es ihm zunächst versagt blieb, seine Erlebnisse, die ihm die Welt von einer neuen Seite zeigten, in einer ihnen gemäßen, neuen Form zu gestalten; so sah er sich gezwungen, alte Formen dafür anzuwenden, die seinem Wesen im Grunde nicht mehr entsprachen.

Was er gewollt und in glücklichen Momenten auch gekonnt hat, sehen wir sehr deutlich in der schönen Rheinlandschaft der Kölner Sammlung Esch (Abb. 3). Wir sehen das Siebengebirge, und zwar in einem Ausblick von Honnef aus; wohl wird im Vordergrunde die unvermeidliche Rinderherde vorbeigetrieben, wohl sind die kulissenhaft hingesetzten Büsche rechts in der minutiösen Manier des 18. Jahrhunderts gemalt; aber wie taucht aus dem Rheindunst der Drachenfels rechts, und links der Rodderberg im Mittelgrunde empor; wie verschwimmen im Hintergrunde die Höhenzüge mit dem sanftgefärbten Himmel, und wie leuchtet in der Mitte des hellen Stromes die Insel Nonnenwerth auf, von einem Sonnenstrahl getroffen! Die charakteristische Luftstimmung des Rheintales mit ihren starken und doch weichen Gegensätzen von Schatten und Licht ist hier mit einer selbstverständlichen Sicherheit getroffen, aus der die tiefe Beglückung des unmittelbaren Erlebnisses spricht. Wir dürfen allerdings nicht übersehen, daß auch in diesem Bilde das Vedutenhafte der Rokokolandschaften noch nicht ganz verschwunden ist. Vor allem ist die scheibenartige Einteilung der Gründe noch beibehalten. Immerhin scheint die Schulung an der zeitgenössischen englischen Malerei hier doch so weit gediehen zu sein, daß die primäre Wichtigkeit des Naturerlebnisses und seiner voraussetzungslosen Gestaltung dem Künstler völlig klar geworden ist. Und so finden wir trotz dem kaum noch bewußten Haften in der technischen Überlieferung, daß von dem Bildganzen eine starke, kosmische Wirkung ausgeht, die von den wirklichkeitsnah gegebenen Einzelformen aus auf die unendliche Einheit der Welt hinzuweisen scheint.

In diesem Bilde wie in den zwei Moselaquarellen in Darmstadt empfinden wir besonders nah die Verknüpfung Manskirschs mit der Einstellung der Romantik. Vieles an ihm gemahnt an die Auffassung Caspar David Friedrichs. Der Zwiespalt zwischen der neuen geistigen Einstellung und der alten technischen Tradition ist auch bei Friedrich sehr deutlich. Der grundlegende Unterschied, der die beiden Künstler aber trotzdem trennt, mag wohl in ihrer Abstammung und der damit verbundenen geistigen Entwicklung liegen. Vielleicht steht hier Friedrichs schwer-

blütig-reflektierende norddeutsche Natur gegen das mit blutvollerer Sinnlichkeit dem Erlebnis hingegebene Rheinländertum in Manskirsch. In dieser Unterscheidung, die natürlich keine graduelle ist, mag das verschiedenartige Wesen der beiden Künstler begründet liegen, die sich in nur halbbewußtem, aber dennoch zähem Kampf gegen die alten Traditionen ihrer Kunst befanden, und deren Leben eben dadurch zerrissen und unbefriedigt bleiben mußte.

DIE GOLDSCHMIEDE CHRISTIAN SCHWELING ZU KÖLN

VON

EGID BEITZ

Das Rheinische Museum zu Köln hat vor kurzem auf der Versteigerung Nellessen in Aachen eine in Relief getriebene Silbermadonna erworben, die die Inschrift trägt: »H. Christian Schwelinck und Agnes Wiertz, genannt Schweling, zur Zeit Rahtsverwanter in Collen Ehleut, D. D. 1694«. Weder der Versteigerungskatalog[1]) weiß mit dem Namen Schweling (auch Schwelling, Schwellingh, Schwelinck, Schwierling) etwas anzufangen, noch hat man in Köln bisher etwas von diesem Namen gewußt. In den Akten des städtischen Archivs fand sich der Name nicht und auch der fleißige Merlo schweigt in seinem Werk über »Kölnische Künstler in alter und neuer Zeit« von dem Namen Schweling. Im Jahre 1631 tritt er urkundlich zum ersten Male in naher Verbindung mit bedeutenden Kölner Goldschmieden auf. Am 22. April 1631 nämlich vermerkt das Taufbuch von St. Columba zu Köln eine Maria Schweling als Taufpatin, und zwar gemeinsam mit keinem geringern als mit Konrad Duisberg, der zu dieser Zeit an seinem Glanzstück, dem Engelbertusschrein, für den Kölner Dom arbeitete. Maria Schweling und Konrad Duisberg waren damals Taufpaten über ein Töchterlein Adelheid des Goldschmiedes Johann Duisberg, eines Neffen des Konrad, der dem Onkel 1643 als Wardein der Goldschmiede von Köln im Amt nachfolgte. Aus dieser Eintragung im Taufregister kann man schon schließen, daß bereits in der ersten Hälfte des 17. Jahrh. der Name Schweling in nahen, vielleicht sogar verwandtschaftlichen Beziehungen zu bedeutenden Goldschmieden Kölns stand. Von einer Goldschmiedetätigkeit der Familie Schweling zu Köln erfahren wir jedoch erst in der 2. Hälfte des 17. Jahrh. Vielleicht ist damals sogar ein Christian Schweling der trefflichste Goldschmied in Köln gewesen. Seine Werke scheinen es ebenso zu beweisen wie seine hohen Auftraggeber. In Köln sind allerdings alle Urkunden darüber verlorengegangen. Dagegen bewahrt das Staatsarchiv zu Koblenz noch Akten des Trierer Kurfürsten Karl Kaspar von der Leyen (1652—1676), die in den Jahren 1660—1675 Christian Schweling »senior und junior« als Goldschmiede und Kölner Bürger mehrfach erwähnen. Karl Kaspar hat eine Reihe von Goldschmiedearbeiten bei einem Christian Schweling, als deren erster und bedeutendster wohl der mit »senior« bezeichnete in Frage kommt, bestellt, z. B. ein diamantbesetztes Goldkreuz, ein Achatgeschirr und silberne Teller.

Diese Stücke sind heute nicht mehr vorhanden. Dagegen sind die Hauptstücke, die Christian Schweling für den Kurfürsten arbeitete, heute noch im Domschatz zu Limburg an der Lahn erhalten. Dazu gehört eine kostbare 1674 in Auftrag gegebene Mitra, deren Vorderteil nur von Schweling gearbeitet ist und mit der sich der Kurfürst auf einem im Schloß zu Koblenz noch erhaltenen Bilde porträtieren ließ. Im Jahre 1667 hatte Schweling bereits den Auftrag zur »gülden Monstranz« erhalten, die ebenfalls noch — mit Ausnahme der Lunula im Domschatz zu Trier — in Limburg aufbewahrt wird. Dagegen ist das kostbare, reich mit Edelsteinen besetzte kurfürstliche Repräsentationschwert, das ebenfalls 1671 von Schweling angefertigt worden war, untergegangen[2]). Dr. Fritz Michel hat im Jahre 1925 diese Beziehungen Schwelings zu den Limburger Schätzen aus den Koblenzer Akten aufgedeckt[3]).

Damit ist aber für die Kunstforschung die Frage nach den Arbeiten Schwelings noch nicht erledigt. Es wird nicht so leicht aus einer andern Stadt und Diözese ein Mann herausgegriffen und mit bedeutenden Aufträgen bedacht, wenn er nicht selbst vorher den Beweis seines Könnens erbracht hat, zumal es doch wundernehmen muß, daß von Trier aus die Aufträge nach Köln gehen und nicht nach dem durch seine Goldschmiede damals berühmtern Augsburg. Es müssen sich daher Arbeiten Schwelings auch einmal in Köln befunden haben, vielleicht noch dort befinden.

Ein Vergleich der Limburger Stücke mit der unerhört reichen Goldmonstranz des Kölner Domes (Abb. 1) läßt daran denken, daß wir es hier mit dem Werk eines Schweling zu tun haben[4]). Die Monstranz des Kölner Domes ist 1658 vollendet. Sie trägt ebensowenig wie die Monstranz in Limburg Meistermarke und Beschau. Das Email an ihr ist wesentlich besser als an dem Limburger Stück. Dieses wird 1667, also 11 Jahre später, vielleicht schon von dem jüngern Schweling emailliert worden sein. Überdies ist die Limburger Arbeit durch den Gebrauch, schlechte Ergänzungen der frühern Zeit und noch bei der endgültigen Wiederherstellung im Jahre 1906 in manchen Teilen verändert worden. Jedenfalls stammen beide Stücke nach ihrem ganzen Aufbau, dem Farbengeschmack, der Verteilung der Steine und ihrer Fassung aus ein und derselben Werkstatt. Da uns für die Limburger Stücke Christian Schweling senior und junior genannt werden, ist es wohl unzweifelhaft, daß sie als Vater und Sohn nacheinander Meister einer Goldschmiedewerkstatt in Köln gewesen sind.

Beide werden in den Koblenzer Urkunden ausdrücklich als Kölner Bürger bezeichnet. Dazu kommt der Umstand, daß bereits 1631 eine Maria Schweling zusammen mit den bekanntesten Goldschmieden der Stadt erwähnt wird. Daraus ist zu entnehmen, daß wir es einesteils mit Kölner Meistern zu tun haben, anderseits aber auch mit einer Familie,

Abbildung 1 Goldmonstranz von 1658, Arbeit des Christian Schwelingd.Ä. Domschatz Köln

Abbildung 2. Goldener Blumenstrauß um 1658, Arbeit des Christian Schweling d. Ä. Domschatz Köln

die in zwei oder vielleicht sogar drei Generationen in ihrer Vaterstadt das Goldschmiedehandwerk ausübte. Von ihrem großen Zeitgenossen, Konrad Duisbergh, der, wie der Name schon verrät, auch dem Rheinland entstammt, kennen wir keine Emailarbeiten. Schweling wird das treffliche Email an der Goldmonstranz des Kölner Domes wohl selbst gefertigt haben, wenn er auch in den Akten von Koblenz nicht, wie es z. B. bei Frankfurter Goldschmieden geschieht, ausdrücklich Goldschmied und »Emailierer« genannt wird.

Die Kunstgeschichte hat sich mit den Kölner Arbeiten und den zugehörigen Limburger Stücken bisher so gut wie nicht beschäftigt. Man dachte, daß sie wohl aus süddeutschen, möglicherweise Augsburger Werkstätten, hervorgegangen seien, zumal die damals in Köln regierenden Kurfürsten dem Wittelsbacher Fürstenhause entstammten. Witte hat in seinem Führer durch die Schatzkammer des Domes zu Köln die Werke auch als Arbeiten Augsburgs angesprochen[5]). Hauptsächlich konnte das glänzende Email die Wissenschaft nach Augsburg führen, da in Köln Emailarbeiten aus der Zeit nicht bekannt sind. Möglich ist natürlich, daß die Goldschmiede Schweling ihr Können aus Süddeutschland nach Köln geholt haben. Jedenfalls hat Christian Schweling d. Ä. für den Domschatz zu Köln Schöpfungen hervorgebracht, die jeden Vergleich mit den süddeutschen Emailarbeiten aushalten.

Der ungewöhnliche Reichtum an Edelsteinen, besonders bei den Monstranzen zu Köln und Limburg, der natürlich auch für die künstlerische Gestaltung von Einfluß war, hängt jedenfalls damit zusammen, daß die Kurfürsten, wie es für Trier z. B. mehrfach urkundlich feststeht, Händlern und Goldschmieden den Auftrag gaben, geschliffene Steine aufzukaufen. Hatte man genug Steine zusammen, so fertigte der Goldschmied einen Entwurf, in dem die Steine an dem gewünschten Gerät angebracht waren. Der Entwurf wurde dann gegebenenfalls vom Kurfürsten genehmigt und vom Goldschmied ausgeführt. Diesem Umstande werden auch die Kölner

und Limburger Monstranzen ihre unerhörte Steigerung in köstlichem Edelsteinschmuck zu verdanken haben.
Für Köln kommt somit Christian Schweling d. Ä. vor allem als Meister der Goldmonstranz des Domes in Frage (Abb. 1). Ferner hat er geschaffen: einen emaillierten Blumenstrauß (Abb. 2) und eine stein- und emailverzierte Kette, barocke Schmuckstücke einer untergegangenen gotischen Silbermadonna im Dom zu Köln. Das Blumensträußlein, das das Kind in der Hand trug, und die Kronen von Mutter und Kind sind wahrscheinlich auch von Christian Schweling gewesen, aber heute nicht mehr vorhanden. Ein Kupferstich von 1671 zeigt Kind und Mutter noch mit allen Schätzen angetan[6]).

Abbildung 3. Silbergetriebenes Madonnenrelief, 1694, Arbeit des Christian Schweling d. J. Rheinisches Museum, Köln

Die später von Trier aus in Auftrag gegebenen Arbeiten wird Schweling d. Ä. großenteils mit seinem inzwischen herangewachsenen Sohne Christian Schweling, dem Jüngern, gefertigt haben, woraus sich einzelne Verschiedenheiten ohne weiteres erklären. Die Bestellungen von Trier aus an die Werkstatt Schweling in Köln haben wahrscheinlich mit dem Ableben des Kurfürsten Karl Kaspar (1676) und mit dem Tode des älteren Meisters aufgehört. Das war um 1677, denn diese Jahreszahl trägt noch die trierische Goldmünze eines Kelches zu Limburg, die dort unter dem Fuße eingelassen ist. Der Kelch ist aus Gold und in der Arbeit der Monstranz zu Limburg so verwandt, daß er aus derselben Werkstatt stammen wird.
Die Koblenzer Urkunden nennen den Namen Schweling 1675 zum letztenmal. Er taucht erst 1694 auf dem vom Rheinischen Museum nun erworbenen Silberrelief wieder auf (Abb. 3). Das Relief ist eine müde Arbeit, die wahrscheinlich Christian Schweling d. J., der in den Koblenzer Akten genannte, gegen Ende des 17. Jahrhunderts ausgeführt und zum Gedächtnis an sich selbst und seine Frau für eine Kölner Kirche oder Kapelle gearbeitet hat. Die ihn ehemals genauer charakterisierende Bezeichnung »junior« brauchte er seinem Namen nicht mehr hinzuzufügen. Sein Vater, der sich »senior« nannte, war nahezu 20 Jahre tot. 1694 ist der Schöpfer des Reliefs längst selbständig, verheiratet und zum »Ratsverwanten«, d. h.

Ratsmitglied, der Stadt Köln aufgerückt. Sein Madonnenrelief trägt weder Marke noch Beschau, denn das an ihm verwandte Silber ist zu schlecht. War er wirtschaftlich nicht in der Lage, daß er das Relief kostbarer hätte herstellen können? Wir wissen es nicht. Möglich wäre es. Das Werk zeigt auch künstlerisch ein starkes Sinken seiner Kraft. Er ist jedenfalls als Künstler der letzte Sproß einer einst hochbedeutsamen Goldschmiedefamilie in Köln[7]).

ANMERKUNGEN

[1]) Versteigerungskatalog Nellessen, Nr. 427.
[2]) Über das Schicksal des Limburger Domschatzes: Bau und Kunstdenkmäler des Lahngebiets, Kreis Limburg; neuerdings auch P. Weber, Der Domschatz zu Trier, Verl. Filser, Augsburg-Köln, 1928.
[3]) F. Michel hat diese Beziehungen in seinen sehr interessanten Aufsätzen in den Sondernummern des »Trierischen Volksfreundes« zur Jahrtausendfeier, 1925, klargelegt.
[4]) Ich habe zum ersten Male auf den nahen Zusammenhang der Limburger mit der Kölner Monstranz hingewiesen in meinem Buche »Das Heilige Trier«, Filser, Augsburg-Köln, 1927, S. 51.
[5]) Witte, Die Schatzkammer des Domes zu Köln, Filser, Augsburg-Köln, 1927, S. 25. In seinem neuen Buch »Der hl. Schrein, ein Buch über Köln (1928)« hat Witte die Ansicht aufgegeben, daß die Monstranz in Augsburg geschaffen sei, und ist meiner hier wiedergegebenen Ansicht beigetreten, S, 194, Abb. S. 211,
[6]) Der Kupferstich ist wiedergegeben bei Witte, Domschatz, Abb. 1.
[7]) Die Abbildungen zu dem Aufsatz sind von der photographischen Abteilung des Rheinischen Museums hergestellt worden.

Abbildung 1. Titelvignette und Illustration, nach Zeichnungen von Peter Cornelius gestochen von H. Ritter

AUS DER FRÜHZEIT VON PETER CORNELIUS

VON

KARL SIMON

Am 9. Oktober 1809 schickte Peter Cornelius an den Verleger Fr. Wilmans in Frankfurt, mit dem er einen Briefwechsel angeknüpft hatte, zwei Zeichnungen, deren eine ich s. Zt. wiedergegeben glaubte in einer Illustration des von Wilmans herausgegebenen »Taschenbuches der Liebe und Freundschaft« von 1811[1]). Wahrscheinlich ist dies ein Irrtum, und die Zeichnung zu dieser Illustration stammt aus späterer Zeit. Jedenfalls sind zwei andere, bisher unbekannte, früher gestochen, und da sie zusammengehören, so werden sie diejenigen sein, die er in dem eingangs erwähnten Briefe gemeint hat. Sie sind enthalten in »Lina's erstes Lesebuch. Ein elementarisches Lesebuch zunächst für Mädchen von Jakob Glatz. Frankfurt a. M. bei Friedr. Wilmans, 1810«. (Abb. 1.)

Der eine Stich, Titelvignette, zeigt in Landschaft einen älteren Mann und ein kleines Mädchen in liebevoller Unterhaltung; die andere eine Mutter mit vier Kindern vor einem Bienenstocke. Dieser Stich ist bezeichnet: »P. Cornelius in Düsdf. H. Ritter scp. Frfut a. m. 1809«. Der erstgenannte Stich trägt nur die Bezeichnung: »P: C: H. R.«[2])

Ich besitze nur die Blätter, das Buch selbst war mir nicht zugänglich

und scheint selten zu sein. Es ergibt sich also, daß wenigstens die eine Zeichnung sicher in Düsseldorf angefertigt ist und 1809 in Frankfurt gestochen war; da das Buch schon 1810 erschien, kann auch die andere Zeichnung nicht viel später entstanden sein. Jedenfalls sind es die ältesten bisher nachgewiesenen Arbeiten illustrativen Charakters des Künstlers und als solche immerhin nicht ohne Bedeutung.

Beide Kompositionen fügen dem Bilde von Cornelius übrigens kaum neue Züge hinzu; doch seien über den Verfasser des Buches aus bestimmten Gründen ein paar Worte gesagt.

Jacob Glatz (1776—1831) wurde nach seinem Studium Gehilfe in der Salzmannschen Erziehungsanstalt zu Schnepfenthal (1797), und von hier aus knüpften sich freundschaftliche Beziehungen zu dem 1796 von Schnepfenthal weggegangenen jungen Carl Ritter, dem späteren Geographen, der dann von 1798—1819 im Hause des Herrn Bethmann-Hollweg in Frankfurt als Erzieher wirkte. 1803 als Lehrer nach Wien übergesiedelt, wo er später evangelischer Geistlicher und Mitglied des Konsistoriums wurde, entfaltete Glatz eine ausgedehnte pädagogisch-literarische Tätigkeit und blieb mit meinem Urgroßonkel Ritter, wie sich aus bestimmten, in meinem Besitz befindlichen Zeugnissen ergibt, in Briefwechsel. Durch Ritter wurde wohl auch die Verbindung mit dem Verleger Wilmans hergestellt, der dann den jungen Cornelius zu jenen Illustrationen veranlaßt haben wird. Schon damals müssen sich Ritter und Cornelius kennen gelernt haben; ersterer war eifriges Mitglied und Sekretär der von dem Großherzog Carl von Dalberg gegründeten Museumsgesellschaft, einem Mittelpunkte der gelehrten, schöngeistigen und künstlerischen Welt Frankfurts. Da Dalberg sich in besonderem Maße für den Künstler interessierte, so wird dieser auch Ritter näher bekannt geworden sein, ja, es ist nicht ausgeschlossen, daß dieser, der mit dem Cornelius begünstigenden Wilmans befreundet war, ihm auch die näheren Beziehungen zu Dalberg vermittelt hat.

Ein sicheres Zeugnis dieser Bekanntschaft stammt erst aus späterer Zeit, nämlich ein Brief Cornelius' an Ritter, der, bisher unbekannt und in meinem Besitz, unten im Wortlaut folgt.

Ritter machte mit seinen beiden Zöglingen, deren einer der spätere preußische Kultusminister August v. Bethmann-Hollweg wurde, Anfang November eine Reise nach Italien; der andere starb auf der Reise in Florenz. In Rom traf er mit Thorwaldsen — der dann für den verstorbenen Jüngling das schöne Grabrelief auf dem Frankfurter Friedhof schuf — mit Overbeck, den Gebr. Riepenhausen und auch mit Cornelius zusammen[3]).

Ritter blieb bis Ende Mai 1813 in Rom, um von da unmittelbar nach Deutschland zurückzukehren; am 8. Mai war er in München. Kurz vor

seiner Abreise wird er den Brief von Cornelius erhalten haben, der keiner weiteren Erklärung bedarf.

Geehrtester Freund!

Sie hatten die Güte mir zu versprechen ein Bladt von meinem Werck zu dem L:[ied] der N:[ibelungen] nach unserem Vaterlande mitzunehmen, wenn Sie sich nun noch bis zu Ende der künftigen Woche in Rom aufhallten, so kann ich von Ihrem gütigen Versprechen gebrauch machen. In diesem Fall aber, würde ich eine Bitte an Sie wagen, die durch die Verwirrung der Dinge in unserm Vaterland veranlaßt und dadurch vielleicht Ihre Nachsicht verdient. Ich wolte Sie nehmlich fragen ob es Ihnen wohl möglich nicht unangenehm oder nur unbequem wäre, mir den Betrag dieses Blattes, gegen eine Anweisung dieser Summe an den Verleger dieses Wercks[3a]) gütigst vorzuschießen, er wird es Ihnen nach unserer Übereinkunft mit Dank erstatten. Solte aber die Kommunikation mit Berlin / den dort ist der Verleger / gänzlich abgeschnitten sein wenn Sie nach D:land kommen, so haben Sie nur die Güte sich an unsern gemeinschaftlichen Freund Schloßer zu wenden, er wird Ihnen auf jeden Fall zur Erstattung Ihrer Auslagen behülflich seyn. Indessen behallten Sie daß Bladt so lange in Händen bis es geschehen; der Betrag desselben sind nur 12 Louis d'or.

Nun bitte ich aber dieses als eine sehr demüthige unmaßgäblich Anfrage zu betrachten woraus Sie nur nach Ihrer gewöhnlichen gütigen Weise im möglichen Falle ein ja im endgegengesezten nein ohne allen Skrupel gütigst auszusprechen haben, denn ich bin überzeugt daß Sie mir behülflich sein werden wenn Sie können. —

Übrigens leben wir in einer Zeit wo die Güter des Lebens immer mehr ihren Werth verlieren. Nur gegenseitiges Vertrauen und Wohlwollen steigt im Preise, keines auch nicht des geringsten Menschen Theilnahme ist zu verschmehen, und in dieser Rücksicht biehte auch Ich Ihnen im möglichen Falle meine Dienste an, es klingt wie eine Narrheit doch ist es keine.

Ich grüße Sie und verharre mit Hochachtung

Ihr

Cornelius.

A Monsieur
Monsieur Ritter
a la maison

* * *

In Cornelius' Frankfurter Jahren spielt eine gewisse Rolle ein Maler Johann Daniel Scheel (1773—1833), der, zunächst auf der Düsseldorfer

Akademie als Landschafter ausgebildet, später nach Paris ging, wo er angeblich viel Zeit auf die sogenannte »Mechanicographie« verwendet hat[4]). Nach seiner Rückkehr nach Frankfurt erwarb er sich als geschickter Dekorations- und Zimmermaler allgemeine Anerkennung. — Bei den Nachkommen Scheels hat sich die Überlieferung erhalten, Cornelius sei Schüler des Älteren gewesen, und zum Dank dafür habe er in jenem interessanten Porträt Frau Scheel festgehalten, das ich s. Zt. veröffentlichen konnte[5]). Ein Zeugnis für nähere Beziehungen zwischen den beiden Künstlern ist dies Porträt jedenfalls, und der Gedanke liegt durchaus nahe, daß Scheel dem jüngeren Künstler mit seinen Erfahrungen zur Hand gegangen ist, als es sich für diesen um die Wandmalereien in dem Schmidschen, später v. Mummschen Hause handelte[6]).

Erhalten hat sich von Arbeiten Scheels, wie es scheint, nur wenig; die Landschaft, die er bei der Aufnahme in die Frankfurter Malerinnung 1803 geliefert hat, ist geschickt gemacht, wenn auch ohne persönliche Note. Gwinner spricht von verschiedenen Malereien im Schlosse zu Aschaffenburg; das Denkmälerwerk weiß aber nichts davon zu berichten, so daß sich wohl nichts davon erhalten hat.

Dagegen befindet sich im Frankfurter Historischen Museum an versteckter Stelle ein aquarellierter Entwurf für eine Wandmalerei (H. 48 cm, Br. 57 cm), deren Abbildung eine genauere Beschreibung überflüssig macht (Abb. 2).

Was die farbige Haltung betrifft, so ist die Wand zwischen den beiden Türen des Raumes in weichem Grün ausgeführt; die Draperie mit den goldgelben Waffenstilleben und Tierhetzen zeigt ebenso wie die Bank darunter ein dunkleres Blaugrün. Über der Tür der Vogelfries mit der Borte darüber ist in Grauweiß gehalten. Darüber hin zieht sich dann die reich belebte antike Szene, deren Figuren in verschiedenen Farben von dem bräunlichen Grunde sich abheben. Zwischen den Oberlichtern dann wieder grüner Grund mit grauweißen Kandelabern darauf.

Die Zeichnung ist bezeichnet und datiert »Dessiné par D. Scheel 1805«, und war laut Unterschrift »Skitze zur Galerie des Herrn Gogel«, eines Gliedes einer seit längerer Zeit in Frankfurt ansässigen Familie, die in verschiedenen Vertretern sich künstlerisch oder als Händler und Sammler betätigt hat[7]). Erst vor einigen Jahren sind die letzten Reste dieses künstlerischen Familienbesitzes zerstreut worden.

Ob die Malerei überhaupt zur Ausführung gekommen ist, wissen wir nicht. Geplant war sie wahrscheinlich für den Landsitz der Familie Gogel, den sie sich am unteren Main, seit 1803, angeblich nach den Plänen des französischen Architekten Nicol. Alex. Salins de Montfort errichtete. 1805 standen die Gebäude[8]), so daß das Datum des Scheelschen Entwurfs sehr gut für den Beginn der inneren Einrichtung passen

Abbildung 2. Joh. Daniel Scheel: Entwurf für eine Wandmalerei, 1805
Frankfurt a. M., Städt. Histor. Museum

würde. Erhalten hat sich von der Malerei in dem heute stehenden Herrenhaus von »Gogels Gut« — wenn sie ausgeführt worden ist — nichts; auch ein derartiger Raum, wie ihn der Entwurf voraussetzt, ist nicht vorhanden.

Das Ganze des Entwurfs aber ist charakteristisch für die künstlerischen Zeitströmungen; merkwürdig der Spitzbogenfries, der wie eine Einbruchstelle romantischen Formempfindens wirkt. Sonst aber Empire auf der ganzen Linie; Antike und J. L. Davidscher Männergleichschritt, aber nicht ohne jenen Nerv, der doch auch noch später bei Cornelius nachzittert, und der als Erbschaft des Empire bei ihm nicht unterschätzt werden darf.

So kann sehr wohl der ältere Künstler, der doch auch damals noch jung war, sehr wohl von Einfluß auf den jüngeren geworden sein — wir wissen es nicht, ebenso natürlich nicht, ob Scheel den jüngeren Künstler mit französischer Kunst und französischen Kunstanschauungen eingehender bekannt gemacht hat. Doch findet sich aus beträchtlich späterer Zeit eine sehr merkwürdige Übereinstimmung zwischen Corneliusschen und französischen Gedankengängen, auf die, als bisher unbeachtet geblieben, doch wenigstens kurz hingewiesen sei.

In jenem großen Brief an Joseph Görres vom 3. November 1814[9]) spricht sich Cornelius des näheren darüber aus, wie wünschenswert es wäre, »wenn die Kunst in unserem Vaterlande in ihrer alten Kraft, Schönheit und Einfalt erwachte und mit dem wiedergeborenen Geist der Nation gleichen Schritt hielte, ihrer kräftigen, aber dunklen Sehnsucht nach oben still, klar und liebend entgegenkäme ... Unser Vaterland steht auf dem Punkte, wo es einer solchen Kunst nicht entbehren sollte; sie könnte ein mächtiges Organ zu manchem Trefflichen sein ... Jetzt aber komme ich endlich auf das, was ich meiner innersten Überzeugung gemäß für das kräftigste und ich möchte sagen das unfehlbarste Mittel halte, der deutschen Kunst ein Fundament zu einer neuen, dem großen Zeitalter und dem Geist der Nation angemessenen Richtung zu geben: dieses wäre nichts anderes als die Wiedereinführung der Frescomalerei, so wie sie zu Zeiten des großen Giotto und des göttlichen Raffael in Italien war ... Sie ist so recht geeignet, alle Elemente der Kunst aufs freieste und größte in sich aufzunehmen ... Sie zieht wie in einem Brennpunkt die von Gott ausströmenden Lebensstrahlen zu einem glühenden Brande zusammen, der wohltätig die Welt erleuchtet nnd erwärmt«. Und so wünsche er denn, daß man »diejenigen, die die Wahrheit in der Kunst mit tapferem Herzen ergriffen ... zu einer würdigen, großen, ausgedehnten Arbeit in einem öffentlichen Gebäude irgend einer deutschen Stadt gebrauche. Das öffentliche Leben ist ja so arm an allem edlen Schmuck ... Käme mein Vorschlag zur Erfüllung, so glaube ich voraus sagen zu dürfen, daß dieses gleichsam das Flammenzeichen auf den Bergen zu einem neuen edlen Aufruhr in der Kunst gäbe ... Schulen würden entstehen im alten Geist, die ihre wahrhaft hohe Kunst mit wirksamer Kraft ins Herz der Nation, ins volle Menschenleben ergössen und es schmückten, so daß von den Wänden der hohen Dome, der stillen Kapellen und einsamer Klöster, den Rath- und Kaufhäusern und Hallen herab alte vaterländische befreundete Gestalten in neuerstandener frischer Lebensfülle, in holder Farbensprache auch dem Geschlechte sagten, daß der alte Glaube, die alte Liebe und mit ihnen die alte Kraft der Väter wieder erwacht sei ...«

Also die Freskomalerei als ein Mittel »zu einem neuen edlen Aufruhr in der Kunst« wird hier mit einer Glut gepriesen, deren Wirkung sich auch ein Spätgeborener nur schwer entziehen kann.

Solche Gedanken hat nach seinen eigenen Angaben Cornelius aus dem Anblick der großen Fresko-Schöpfungen Italiens gewonnen, und wir haben keinen Anlaß, dieser Angabe zu mißtrauen.

Es ist durchaus richtig, daß diese Anschauungen später von Overbeck und den übrigen Nazarenern, wie auch von Niebuhr und dem Generalkonsul Mendelssohn-Bartholdy geteilt wurden, der ihnen dann zuerst in

dem Auftrag auf die Wandmalereien in seinem eigenen Hause praktische Folge geben sollte. Und ebenso richtig ist wohl, daß sich hier die neue Weltanschauung des jungen Bürgertums spiegelt[10]). Man könnte vielleicht sagen, daß die neue bürgerlich-demokratische Gesellschaft jetzt nach dem Fresko rief und es schuf, weil es ein geeignetes Mittel schien, die Manifeste einer neuen Gesinnung auf diese Weise in bildlicher Form »An Alle« gelangen zu lassen, wie im 15. Jahrhundert das Verlangen, die Masse an den geistigen Bewegungen der Zeit teilnehmen zu lassen, sich als Instrument die Buchdruckerkunst geschaffen hatte.

In jedem Falle verdient es aber Beachtung, daß in dem Ursprungslande der neuen bürgerlich-demokratischen Gesinnung, in Frankreich, und zwar schon bald nach ihrem Aufkommen, im Jahre III der Republik, sich ähnliche Gedanken finden. In einer von Republikanern geleiteten Zeitschrift, die den neuen Ideen diente, findet sich folgende Stelle:

»Mais, il faut en convenir, les arts ont aussi besoin d'une grande réforme, et d'être, pour ainsi dire, révolutionnés. Pourquoi la peinture, par exemple, s'est elle astreinte à ne nous offrir que des tableaux à l'huile, et peints sur une faible toile? Ne viendra-t-il point, ce tems, où l'on verra, peints à fresque, sur les murs des monuments publics, des poèmes entiers, des allégories morales? Les portiques, où le peuple s'assemblera, pour converser sur les affaires publiques, ou sur des intérêts privés, seront sans doute ornés quelque jour de la peinture des événemens de sa propre histoire; le palais où siegera son senat, contiendra sans doute l'histoire de toute la révolution, tracée par les mains les plus habiles. La fresque, voilà la seule peinture solide, et presque éternelle ...«[11])

Wir können nicht nachweisen, daß solche Gedankengänge von dorther Cornelius überkommen sind, die Möglichkeit dazu war jedenfalls vorhanden; nur wären diese Ideen erst durch den Anblick Italiens zu eigentlichem Leben erwacht. Und wenn historische Zusammenhänge als möglich angenommen werden können, sollte man mit der Annahme von Ideen, die an verschiedenen Stellen selbständig auftreten, vorsichtig sein. In unserem Falle allerdings wäre eine solche selbständige Wirkung der italienischen Freskomalerei durchaus nichts Verwunderliches.

Abgesehen davon aber scheinen die französischen Vorschläge neben der Empfehlung der »moralischen Allegorien«, dort, wo von der »eigenen Geschichte« die Rede ist, doch mehr die Geschichte der Revolution, also eine von politischen Gesichtspunkten bedingte Darstellung berücksichtigen zu wollen.

Cornelius bleibt demgegenüber seiner in einer ganz bestimmten Anschauung von »deutscher Vorzeit« gegründeten und auf Sittlich-Religiöses eingestellten Natur treu.

Nicht minder große Unterschiede zeigen sich in der praktischen Aus-

wirkung dieser Gedanken; in Frankreich ist der Ruf nach dem Fresko, wie es scheint, ziemlich wirkungslos verhallt; nur an einzelnen Stellen und zu verschiedenen, auseinander liegenden Zeiten hat sie sich zum Wort gemeldet, ohne für die Gesamtentwicklung der französischen Malerei von Bedeutung zu werden.

In Deutschland dagegen Jahrzehnte hindurch eine außerordentlich große Tätigkeit auf dem Gebiete der Wandmalerei, die in Cornelius, Rethel und etwa Schwind doch etwas von jenen Wirkungen erreicht hat, die Cornelius in seinem Briefe vorgeschwebt haben. Wo schwächere Talente am Werke waren, sind deren Wandmalereien freilich kein besonderer Ruhmestitel unserer Kunst geworden, und in ihrem Einfluß auf das Volk« beschränkten sie sich mehr auf die »gebildeten« Kreise, auf die er nicht immer die erfreulichsten Wirkungen ausgeübt hat.

ANMERKUNGEN.

[1]) Aus Peter v. Cornelius' Frankfurter Tagen. Zeitschr. f. bild. Kunst N. F. XXIX. S. 154 f.

[2]) Es sind die ersten nachweisbaren Blätter des in Kassel geborenen Stechers Heinr. Wilh. Ritter, der also schon 1809 in Frankfurt gewesen ist; später stach er mit Amsler, Barth und Lips die Cornelius'schen Zeichnungen zu den Nibelungen. Vgl. Weizsäcker-Desoff: Kunst und Künstler in Frankfurt a. M. I. S. 120.

[3]) G. Kramer, Carl Ritter, 2. Aufl. Halle a. S. 1875, S. 221.

[3a]) Georg Reimer in Berlin.

[4]) Gwinner, Kunst und Künstler in Frankfurt a. M., S. 425.

[5]) Zeitschr. f. bild. Kunst a. a. O., S. 160.

[6]) Weizsäcker-Dessoff a. a. O., I., S. 10.

[7]) Gwinner a. a. O., S. 225.

[8]) Vgl. R. Jung, Die Frankfurter Familie Gogel 1576—1918. Frankfurt a. M. 1920, S. 33.

[9]) Ernst Förster, Peter von Cornelius. Berlin 1874, I., S. 152 f.

[10]) Alfr. Kuhn, Peter Cornelius. Berlin 1921, S. 114.

[11]) La Décade philosophique, littéraire et politique; par une société de Républicains. Tome IV. Paris An. III., p. 216.

CARL MOSLER
ZUR GESCHICHTE DER RHEINISCHEN KUNSTWISSENSCHAFT

VON

KURT KARL EBERLEIN

Ich habe vor Jahren an anderer Stelle auseinandergesetzt[1]), wie die rheinfränkische Kunstwissenschaft in Rom aus den Kämpfen um das neudeutsche Kunstwesen der Nazarener gereift ist und habe besonders auf die Bedeutung Moslers hingewiesen, der uns aus der Cornelius-Forschung bekannt ist und in dem Kunstleben der verjüngten Düsseldorfer Akademie bis zu Schadows Direktorium eine bedeutende Rolle spielt. Diese seltsame Gestalt, die sich immer hinter den Kulissen hält und nur in den Gesprächen und Gedanken der Spieler hervortritt, nun auch mit festeren Zügen zu zeichnen, ist um so wünschenswerter, als überhaupt die rheinische Kunstwissenschaft größere Beachtung verdient und insbesondere der schöngeistige Kreis in Düsseldorf, dem Kunstforscher wie Mosler, Uechtritz, Schnaase und Kunstfreunde wie Immermann, Müller, Fahne zugehören. Daß in dieser zwiespältigen Kunstkolonie auch die Kunstforscher keine geborenen Düsseldorfer, ja zumeist keine Rheinländer waren, kann uns doch nicht hindern, diesen Kreis, seine Bedeutung und Auswirkung zunächst dem Rheinland zuzuweisen. Hier sei vor allem Moslers denkwürdige Persönlichkeit besprochen.

Die von der Mosel stammende Familie Mosler ist in Koblenz und Ehrenbreitstein seit 1377 nachweisbar und hat in Ehrenbreitstein bis in das 19. Jahrhundert hinein eine Rolle gespielt[2]). Der Stammvater dieser Linie, Jakob Mosler, baute sich 1677 sein Haus (Friedrich-Wilhelm-Straße 167) und sein Enkel Caspar Mosler, Konditor und Bürgermeister, bezog die Hofkonditorei in seinem Haus am Markt (215), das bis 1842 in der Familie blieb. Eines seiner 15 Kinder, der nach Koblenz verzogene Caspar Mosler, war der Vater unseres Carl Joseph Ignaz Mosler, der ihm als zweiter Sohn von 5 Kindern 1788 geboren wurde[3]). In dem begabten Knaben, der das Gymnasium besuchte, weckte sein berühmter Lehrer Görres die Flamme der Kunst, die dem Werdenden Ziel und Richtung gab. Als junger Historienmaler bezieht er 1804 die Düsseldorfer Akademie, wo er seinen Lebensfreund Peter Cornelius kennen und lieben lernt[4]). Zu dessen Bund mit dem früh verlorenen Neußer Flemming tritt ein anderer, von deutschem Kunstwillen beseelter Freundesbund, der württembergische Maler Xeller und der thüringische Kupferstecher Barth.

Auch hier, wie bei den Lukasbrüdern in Wien, ist ein Künstlerbund (»das Verein«) die Keimzelle neuer Kunstgemeinschaft, wie ja überhaupt der Künstlerbund so oft die Kräfte bildet, die man heute schnellfertig der ganzen »Generation« andichtet. Im Herbst 1806 gab Mosler die Akademie auf, »weil er in der vaterländischen Kunst des Mittelalters einen Geist gewahr geworden war, der sich in keiner Weise mit dem akademischen Geiste vertragen wollte«. Er hatte in Köln die Gebrüder Boisserée und ihre Bestrebungen kennen gelernt und widmete nun ihren Bildern und der kölnischen Kunst sein ganzes Interesse. Im Jahre 1809 wollten Cornelius und Mosler nach Paris, aber Zeitlage und Geldnot zwangen Mosler nach Koblenz und Cornelius nach Frankfurt, wohin 1810 Mosler ihm nachfolgt. Hier schließt sich der Künstlerkreis (Cornelius, Mosler, Xeller, Barth, Stieler) zusammen[5]) und findet in dem feinsinnigen Kunsthändler Wilmans, in dessen Schwager Malß und in dem Verleger Wenner hilfreichen Halt. Bei den Wandmalereien im Schmidschen Hause helfen Mosler und Xeller dem Freunde Cornelius. Im August 1811 trennen sich die Wege. Cornelius kann, dank Goethe und dem Faustzyklus, mit Xeller nach Rom, Mosler wendet sich nach Köln, wo er 1811/12 mit Barth lebt, und dann an die Münchner Akademie, die von Düsseldorf verpflanzt war und, trotz Langer, einen neudeutschen Künstlerkreis besaß[6]). Aber schließlich 1816 darf auch er als königlich preußischer Kunstpensionär nach Rom in den Kreis der Freunde und Lukasbrüder. Cornelius, unglücklich und selbstquälerisch, glaubte zunächst den alten Freund verändert zu finden[7]), aber sie fanden sich doch in alter Treue, und alle hatten den guten kenntnisreichen Mosler gern, der sich immer mehr der Kunstforschung zuwandte und die Malerei, die er »brav aber entsetzlich langweilig« betrieb, bald ganz aufgab. Schon im Januar 1817 konnte Niebuhr, der hilfreiche Freund der Capitoliner, bei Nicolovius in Berlin für eine Verlängerung des Stipendiums Moslers eintreten, weil seine kölnische Kunstforschung große Verdienste habe und weil er unbedingt Toscana und Venedig sehen und noch länger in Italien bleiben müsse[8]). Der junge Frankfurter Historiker Böhmer, der 1818 nach Rom kam und Moslers Herzenfreund wurde, hat es miterlebt[9]), wie im Café Greco »die Gesellschaft der guten Geister« ihr neues deutsches Evangelium verfocht, wie »Cornelius in den Geist der Raphaelischen Schöpfungen einführte, Mosler über die Entstehung und Ausbildung der gotischen Baukunst Aufschlüsse gab, Amsler die Neubildung der Kupferstichkunst erklärte, Barth den Unsegen der modernen Kunstakademien nachwies«, Koch mit Humor und Sarkasmus gegen falschen Kunstgeschmack und das manierierte Franzosentum wetterte. Es wurden, wie Cornelius schreibt, die Bahnen von Jahrhunderten durchkreist. Cornelius war längst nach München gezogen, Böhmer schon nach Frankfurt heimgekehrt, als Mos-

ler, der im Herbst 1819 nach Florenz gekommen war, im Frühling 1820 mit der Familie des Freundes Cornelius in München eintraf, wo er den Freund erwartete, der ihm aus Berlin die geplante Ernennung zum Sekretär bei der Düsseldorfer Akademie mit einem Gehalt von 708 Berliner Talern und praktische Aufträge brachte[10]). Die Anstellung Moslers zog sich zwar noch lang hinaus (bis Februar 1822), aber er hatte doch durch den Lebensfreund eine Aufgabe und ein Ziel gefunden. Cornelius hatte die Bedeutung des Kunsthistorikers für die Kunstakademien erkannt und setzte später auch für München die Anstellung Schorns, dann Oliviers durch. Mosler also machte, nachdem er in Koblenz wieder in den Freundeskreis der Görres und Lassaulx eingekehrt war, die Risse, Pläne und Voranschläge für die Baulichkeiten und Einrichtungen der neuen Düsseldorfer Akademie[11]), die, von Berlin begünstigt, in der Bonner Aula bald einen großen Freskenauftrag erhielt. So wirkte Mosler seit August 1821 in Düsseldorf als treuer Helfer seines Direktors Cornelius, als Sekretär der Akademie, Lehrer der Elementarklasse und Professor der Kunstgeschichte. Er half im Zeichenunterricht, beim Modellstellen, bei der Aufsicht, hatte das Kupferstichkabinett und die Gemäldegalerie zu verwalten und las für die Fortgeschrittenen und die Kunstfreunde der Stadt wöchentlich zweimal, meist aber jeden Sonnabend, über die Geschichte der Kunst von ihrem Wiederaufleben bis zur Gegenwart an der Hand des graphischen Materials. Die Schüler wußten die Kenntnisse des eigenen Mannes »das höchst wohlwollende großmütige und zarte Benehmen« Moslers wohl zu schätzen[12]), wenn sie auch seinem forschenden Denken nicht immer gerecht werden konnten. Als Cornelius dem Ruf nach München folgte und 1825 Düsseldorf für immer verließ, wurde der Freund Mosler der einstweilige Leiter der Anstalt (Juni 1825 bis November 1826), bis Wilhelm Schadow, der diplomatische Organisator seines neuen Kunstwesens, mit seinem Schüleranhang erschien und dem bescheidenen Vertreter die Zügel aus der Hand nahm. Nun begann jenes Düsseldorfer Kunstleben, das den Ruhm der jungen Schule und des neuen Kunstvereins begründete, aber auch bald zwischen Rheinländern und Ostländern zu schweren Streitigkeiten führte, die im Grunde nur künstlerische Stammeskämpfe und die rheinische Notwehr gegen Preußens Kolonialmacht waren. 1827 kam Immermann, 1829 v. Uechtritz, 1830 Schnaase als Beamte nach Düsseldorf, und der bedeutende Kreis verwandter Geister schloß sich zusammen. Daß erst Schadow, dann Immermann der Mittelpunkt waren, erklärt sich aus der Natur dieser Männer, die dem schwerfälligen willensschwachen Mosler, der gern zurücktrat, so leicht überlegen waren. Dieser legte 1846 das Amt des Sekretärs nieder, weil das »Museum Ramboux«, die große Kopiensammlung des Trierer Malerfreundes, die 1850 im neuen Schloßflügel eröffnet wurde, viel Zeit in Anspruch nahm und

weil auch die Besuchsstunden des Kupferstichkabinetts vermehrt wurden. Auch der Kunstverein nahm seine Kräfte immer wieder in Anspruch, und die Familie verlangte doch auch ihr Recht. Mosler hatte im Herbst 1821 eine Settegast aus Koblenz geheiratet, die schon 1830 verstarb. Er lebte mit seinen beiden munteren Knaben »in seiner bequemen Art ganz glücklich«, heiratete aber dann doch wieder, eine Frankfurterin, die Tochter des alten originellen Senators Nikolaus Vogt, die uns der Maler Grimm so gut geschildert hat[13]), und die ihn bis 1875 überlebte. Diese zweite Ehe schenkte ihm 6 Kinder, von denen nur Nikolaus Arnulf, der altkatholische Priester, und Heinrich, der Maler und Leipziger Akademieprofessor, Nachkommen hatten. Bekannter als diese beiden Söhne wurde sein Sohn Dominikus aus erster Ehe, der, in Düsseldorf vorgebildet, als Steinles Frankfurter Schüler 1859/60 mit Settegast, Welsch und Büchtemann St. Ägidien in Münster ausmalte und durch biblische Bilder Anerkennung fand[14]). Am 31. August 1855 trat Professor Mosler als 67 jähriger seines Nervenleidens wegen in den Ruhestand, aus dem ihn am 28. Februar 1860 der Tod dahinnahm. Am 2. März wurde er feierlich mit umflorter Künstlerfahne zu Grabe getragen. Da er als Gelehrter nie hervorgetreten war und alle Forschungen leider ungedruckt ließ, war er in Deutschland nie nach Verdienst bekannt und ist auch heute nur den Kennern der Forscherkunde vertrauter. Welche Verdienste hatte Mosler um die Geschichte der altdeutschen Kunst, welche Verdienste um die Kunst seiner Zeit?

Mosler scheint sich, angeregt von Görres, schon in jungen Jahren mit den Kunstwerken der heimatlichen Vorzeit beschäftigt zu haben und fand, zumal in Köln, in den Kirchen wie bei den Wallraf und Boisserées reiche Anregung. Die altdeutsche Art — »glühend und streng« — hatte es ihm angetan, und die Sammlung Boisserée, die er Cornelius immer wieder empfahl, brachte ihn zu dem Entschluß, die Kölnische Malerschule genau zu erforschen und zehn der wichtigsten Bilder mit einem Vorwort bekanntzumachen. Die Nachzeichnungen dieser Bilder müssen schon 1807 fertig gewesen sein, denn Boisserées Wegbereiter, Friedrich Schlegel, empfahl diese Blätter Anfang Mai 1808 bei Goethe in Weimar und berichtet darüber schon am 9. Mai an die Freunde. Wenner in Frankfurt wollte diese erste Geschichte der Kölner Malerei verlegen. Mosler sandte 1811 dem Freunde Cornelius die Blätter nach Rom zur Ansicht mit dem Auftrag: »sagt Cornelius, daß ich dieses von ihm gelernt!« worauf der beglückte Cornelius antwortete: »wäre dieses auch wahr, so hättest Du Deinen Lehrer weit übertroffen«. Als nun Mosler 1816 nach Rom kam, brachte er seine Abhandlung mit, von der sein Gönner Niebuhr am 22. Januar 1817 an Nicolovius schreibt: »... mit einer historischen Einleitung, welche das große Verdienst hat, durch eine kühle und scharfe Untersuchung den

Julius Schnorr v. Carolsfeld: Bildnis Carl Mosler, 1819
Federzeichnung, Sepia, Kunstakademie Wien

Nebel zu zerstreuen, welchen die Boisserée selbst über die vermeinten Urzeiten der dortigen Malerei verbreitet haben. Seine Resultate treten wieder in Zusammenhang mit dem andern historischen Bekannten und von byzantinisch-niederrheinischem oder gar von einer aus der Römerzeit erhaltenen Malerschule zu Köln wird hoffentlich nicht mehr die Rede sein, wenn sie erschienen sein wird.« Mosler widerlegte also schon damals die byzantinische oder neugriechische Genealogie, mit der dann Fiorillo, Rumohr, Passavant, Schnaase endgültig aufgeräumt haben, und hatte offenbar die eigene Entwicklung der Kölner Malerei verfolgt. Als dieser Niebuhr-Brief im zweiten Band der Lebensnachrichten von Niebuhr erschien und von Melchior Boisserée an Sulpiz nach Rom geschickt

wurde, schob dieser die These »der beständig fortgesetzten römischen Kunst« auf Wallrafs »Träumereien«[15]), die aber einstens doch von den »heiligen drei Kölnern« vertreten wurden. Weder 1819 noch 1821 noch überhaupt jemals erschien Moslers Schrift über die altkölnische Schule, trotzdem ihm Wenner 400 fl. Vorschuß gegeben hatte, und trotzdem ihm sein Freund Böhmer vorgeschlagen hatte, die Kosten dafür zu übernehmen. Xeller hatte bis 1817 schon 8 Platten nach Boisserée-Bildern für Wenner radiert, die doch vielleicht auch für Moslers Werk bestimmt waren. In seinem nazarenisch-historischen Kampfbüchlein »Ansichten über die bildenden Künste« bekennt Passavant: »nur ein einziges Werk kenne ich, welches hierin einiges Genüge leistet und ein neues Licht über die altdeutsche Kunst im allgemeinen und die Malerei am Niederrhein insbesondere verbreitet; es ist die geschichtliche Erörterung der niederrheinischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts von Carl Mosler aus Koblenz, welche bald erscheinen wird, sowie auch von demselben Verfasser die 10 Abbildungen altdeutscher Gemälde, welche bei Wenner in Frankfurt erscheinen werden. Diese Abbildungen sind wegen ihrer Treue ebenso sehr als das gedachte Werk wegen der darin herrschenden Gründlichkeit als Muster zur Nacheiferung anzuempfehlen. Besäßen wir über alle Kunstschulen Deutschlands ein Werk von gleichem Gehalte, das Hauptsächlichste der deutschen Kunstgeschichte wäre geschrieben. Solche Bearbeitungen, wo die Kunstgeschichte in ihrem großen Zusammenhange mit unserer vaterländischen Geschichte und Literatur betrachtet ist und welche sich auf das gründliche Studium der Monumente selbst stützen, sind allein fähig, eine richtige Ansicht und bessere Würdigung der deutschen Kunst zu befördern[16]).« Damit ist nicht nur Art und Wesen dieser Arbeit angedeutet, sondern auch der weite Abstand zu Fiorillos Kunstgeschichte, gegen die Passavant zielt. Daß aber Passavant nicht blind gelobt hatte, beweist uns ein so kritischer Kopf wie Schnaase, der mit Mosler nie so vertraut war wie mit Uechtritz oder Immermann. Aber noch im 4. Band seiner berühmten »Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter« hebt er das Verdienst des vergessenen Forschers bei der Besprechung der Wandgemälde über dem Falkensteingrab in St. Castor in Koblenz hervor: »Professor Mosler in Düsseldorf, welcher überhaupt der erste war, der die altkölnische Schule studierte, die Bilder verglich und ihre Schicksale verfolgte, stellte diese Ansicht auf und die ersten öffentlichen Berichterstatter haben nur von diesem gründlichen, aber schwerfälligen und der Feder wenig gewachsenen Manne gelernt[17]).« Es scheint mir nicht unmöglich, daß Schnaase, der Moslers Manuskript kannte, von dieser neuen Art der Kunstgeschichte angeregt wurde. Wahrscheinlich hatte auch Freund Böhmer von Mosler die Kenntnis, daß das Kölner Dombild von Lochner sei, den Mosler besonders erforscht hatte; sicher aber hatte Passa-

vant von ihm viele Notizen zur Kölner Kunst, die er in seinen Nachrichten über die alte Kölner Malerschule verwertete[18]). Auch ins Praktische ging Moslers Wissen, denn er stellte die zerstreuten Tafeln des Heisterbacher Flügelaltars zu einem Ganzen zusammen, er beriet die Boisserée wie den Freiherrn von Haxthausen bei Ankäufen, wie er auch den 1841 vom König und von der rheinischen Ritterschaft für 8000 Taler erworbenen, der Stadt geschenkten Kopienschatz von Ramboux Blatt für Blatt bestimmte und in drei Zimmern der Akademie als Museum anordnete, damit die Geschichte der altitalienischen Kunst deutlich werde. Zu diesem, von ihm geordneten Museum Ramboux, dessen kunstgeschichtlicher Wert auch heute noch beachtet wird[19]), schrieb er einen dienstlichen Führer, der wieder sein großes Wissen offenbart[20]). Vergebens riefen ihn die Freunde Rückert, Böhmer, Passavant auf, endlich der Winckelmann der deutschen Kunst zu werden, und nicht Rumohr und anderen das Verdienst zu lassen, mit seinen Funden und Ideen zu prunken. So hatte Passavant in seinem Büchlein eine Moslersche Idee drucken lassen, die, wie Böhmer schreibt, »so herrlich ist, daß sie wie ein Blitz in der Nacht einen ganzen dunkeln Horizont erleuchtet«. Es war Moslers Idee, daß die schlanken Verhältnisse, Bewegungs-, Stellungs- und Gewandmotive der gotischen Kunst sich aus der Pfeilerplastik erklären ließen, und daß dieser neue Stil im Gegensatz zu dem antikischen Stil der Pisani sich mit der Baukunst wandernd durchsetzte. Noch auf der Heimreise von Italien machte Mosler, wie wir wissen, wichtige Entdeckungen über die oberdeutsche Malerei, die er ebenfalls nie veröffentlicht hat. Die neue Lehrtätigkeit scheint die schwachen Kräfte des »cunctator« ganz in Anspruch genommen zu haben, aber 1829 schreibt er an einer Kunstgeschichte des Niederrheins seit den Römern, die auch nie fertig wurde. Schon in Rom hatte er eine Abhandlung über Raphaels Jugendzeit begonnen, die 1831 »größtenteils fertig« war, aber dann auch, von Passavants Raffaelwerk überholt, nie erschien. Aus diesen Raffaelstudien erwuchs noch eine Arbeit über die Sixtinische Kapelle. Cornelius, der seinen Jugendfreund tief erkannt hatte und dessen angeborene Trägheit eine Todsünde nannte, erzählte am 31. März 1865 seinem Biographen Riegel[21]), Mosler habe ihn bei dem Kölner Fest 1848 gebeten, ihm doch nach Rom zu verhelfen, damit er diese Arbeit abschließen könne. Cornelius habe ihm erwidert, er solle erst etwas fertig machen, dann wolle er für ihn zu wirken suchen. Mosler habe aber nie etwas fertig gemacht, deshalb habe er für ihn einmal die humorvolle Grabschrift gemacht: »In diesem stillen Bretterhaus Ruh ich von meinem Ausruhn aus.« Und doch hat Mosler für das Kunstleben seiner Zeit und zumal Düsseldorfs eine Tat geleistet, die sein Andenken für immer ehren muß. Ich meine den Paragraphen über die öffentlichen Kunstwerke in den Statuten des 1829

gegründeten Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen. Mosler hat den Werdegang dieser Gründung selbst erzählt[22]). Niebuhr hatte 1818 im römischen Freundeskreis einmal den Gedanken gegeben, »auf englische Weise durch Assoziationen« den Künstlern zu helfen, man entwarf sogleich einen Plan für einen deutschen Künstlerverein, dessen Sitz in Rom sein sollte und suchte Humboldt dafür zu gewinnen. Aber Berlin lehnte diesen seltsamen Plan natürlich ab. Als nun Cornelius Direktor in Düsseldorf geworden war und Mosler das Gutachten für Berlin entwarf, nahm er den Passus auf, der Staat habe die Verpflichtung, die Künstler würdig zu beschäftigen und seine Projekte der Akademie zuzuwenden. Bald darauf wurde der Berliner Kunstverein gegründet, zu dessen Vorstand auch Wilhelm Schadow gehörte, der 1826 die Düsseldorfer Akademie übernahm. Auf seine Anregung machte eines Tages Regierungssekretär Fallenstein den Vorschlag, auch in Düsseldorf einen Kunstverein zu gründen, und entwarf ein Statut, das Regierungspräsident von Pestel mit einem Aufruf in das Amtsblatt setzte. Der Cornelianer Mosler wehrte sich gegen dies Statut, das die Monumentalkunst nicht beachtete, dagegen Genre- und Landschaftsbilder zu fördern schien. Er entwarf einen Aufsatz, der die Förderung der öffentlichen monumentalen Kunst aus Vereinsmitteln verlangte, und drang mit Schadows Hilfe bei Kortum, Immermann und schließlich auch bei Pestel durch. »An einem schauerlich kalten Abend — der Rhein stand mit Eis und ich wohnte noch in dem Akademiegebäude — da wurde auf meiner Stube das Statut beraten und in die Form gebracht, welche es bis zur zweiten Generalversammlung behielt.« Nur Mosler, der dies erzählt, rettete damals die neudeutsche Kunstidee der Monumentalkunst, nur ihm ist der bedeutende Paragraph der Verfassungssätze[23]) zu danken, der ein Drittel der Vereinsgelder für die Bestellung neuer und für die Erhaltung älterer öffentlicher Kunstwerke sicherstellte. Ihm ist also die große Zahl öffentlicher Fresken- und Bildaufträge zu verdanken, die der Kunstverein mit wachsenden Mitteln ermöglichte und die teilweise in der deutschen Kunstgeschichte fortleben[24]). Immer wieder wurde später dies Verdienst Moslers anerkannt un,d betont[25]). Was wäre die rheinische Malerei jener Zeit ohne seine Idee wie wären z. B. Rethels Fresken und so vieles andere ohne sie möglich geworden! Erst eine Geschichte dieses wichtigsten aller Kunstvereine wird zeigen können, wieviel Mosler, dem Mitbegründer und Mitglied des Verwaltungsrates, zu danken bleibt. Und noch etwas muß betont werden. Als Lehrer streng und gewissenhaft, hat Mosler zwei der begabtesten jungen Künstler erkannt und gefördert, Kaulbach und Niederée[26]). Der junge, glühende, verbitterte Kaulbach fand in ihm einen treuen Helfer, Berater, Lebensfreund. Mosler war es, der dem Armen die italienische und deutsche Kunst eröffnete, der an die stürmische Kraft des Werdenden

glaubte und dem Verzweifelten, der durch die Gefängnishaft des Vaters zum mittellosen Ernährer der Familie geworden war, durch Eingaben und Stipendien, Empfehlungen und Zuschuß weiterhalf. Als er ihn schließlich notgedrungen relegieren mußte, weil Kaulbach den zwergenhaften Mitschüler Lehnen grausam verprügelt hatte, ließ er ihn doch nicht im Stich und vermittelte ihm dann in München die Bekanntschaft der Boisserée, wie er ihn auch mit Görres bekannt gemacht hatte und noch 1831 bei Schadow einführte. Als der geliebte Lehrer Anfang der 40er Jahre in München weilte, veranstaltete ihm der dankbare erfolgreiche Schüler ein herrliches Künstlerfest im Ateliergarten am Lehel, und Mosler nannte diese Tage und Abende noch später »einen glücklichen Traum«. Auch dem frühvollendeten Niederée war Mosler ein guter Geist. Er erkannte als erster, wie der beglückte Schüler am 9. März 1849 den Eltern schrieb, den Wert dieser Erstlingsarbeiten und ermunterte ihn, in diesem Geiste zu beharren. der auch ihm wesentlich war. Auch hier hatte er das reifende Talent erkannt und gefördert und seinen sicheren Kunstblick erwiesen. Auch im Nebenberufe des Lehrers hat also Mosler immer wieder die lebende Kunst gefördert, wo sie sich ihm als zukunftsreich offenbarte.

Carl Mosler, der fromme, stille, bescheidene Mensch, der Freundschaft und Menschenliebe wie eine Passion betrieb, den alle »sanftmütigen Angedenkens« schätzten und liebten, trotz seiner unentschlossenen besinnlichen Art, er ist uns als Erscheinung und Persönlichkeit am besten in dem Florentiner Sepiablatt Schnorrs vom 3. Oktober 1819 bewahrt[27]). Als Gelehrter spielt er in der neudeutschen Kunstwissenschaft etwa die Rolle, die später Scheibler spielte: immer wieder findet man seinen Geist, ohne ihn doch selbst vortreten zu sehen. Wie der Basler Eremit Burckhardt ließ er die besten seiner Schriften im Pult unbekannt, das Feinste seines Wissens ungesagt und ist eine jener gesegneten Gestalten, deren Gesetz es ist, das gelobte Land weitaus zu schauen ohne es doch zu betreten.

ANMERKUNGEN

[1]) Joh. Fr. Böhmer u. d. Kunstwissenschaft der Nazarener. Festschr. f. Ad. Goldschmidt. 1923. 129/30.
[2]) J. Jac. Wagner, Biogr. Nachr. ü. einige ältere Coblenzer u. Ehrenbreitsteiner Familien. 1923. 171/5.
[3]) Correspondenzblatt d. Kunstvereins f. d. Rheinlande u. Westfalen. XIV. März 1860. 21/3; A.D.B. XXII. 1885. 403; E. Firmenich-Richartz, M. u. S. Boisserée als Kunstsammler. I. 1916. 74/77; W. Waetzoldt, Dtsche. Kunsthistoriker. II. 1924. 19/20; Mayer, Rhein. Heimatblätter. II. 1925. 172/6.
[4]) E. Foerster, P. v. Cornelius. I. 1874. 45; A. Kuhn, P. C. 1921; M. v. Eelking, Künstlerbriefe a. d. Jahren 1809 bis 1844. Arch. f. d. zeichn. Kste. XV. 1869. 1/95.
[5]) K. Simon, Aus P. v. C. Frankfurter Tagen. Z. f. b. K. 53. 1917/8. 154f. 182f.; E. Firmenich-Richartz, P. C. u. d. Romantik. Hochland. XVII. 1919/20. 291f. 415f. 579f. 728f.
[6]) D. Leben u. d. Werke v. Samuel Amsler. Kupferstecher. v. Jak. Melch. Ziegler. Neuj. d. Kst. Ges. i. Zürich. f. 1850. N. F. X. 6.
[7]) H. Riegel, P. Cornelius. 1883. 259. 263.
[8]) Niebuhr, Lebensnachrichten. II. 1838. 276.
[9]) J. Janssen, Joh. Fr. Böhmers Leben, Briefe u. kl. Schriften. I. 1868. 51. 53.
[10]) E. Foerster, a. a. O. 236.

[11]) E. Förster, a. a. O. Aktenstück VI; R. Wiegmann, D. Kgl. Kunst-Akademie z. Düsseldorf. 1856 70f. Register.
[12]) P. Kaufmann, J. M. Niederée. 1908. 21; H. Müller, W. Kaulbach. 1893. 62/63. 75f. 104/5. 231.
[13]) L. E. Grimm, Erinnerungen. 1913. 327; Magd. Hermann, Niklas Vogt. Diss. München. 1916.
[14]) W. Müller v. Königswinter, Düss. Künstler a. d. letzten 25 Jahren. 1854. 55; E. v. Steinles Briefwechsel m. s. Freunden. 1897. Register. Besonderen Beifall fanden die Bilder: D. Erzengel stürzt d. Luzifer i. d. Abgrund. (1845). D. Rückkehr d. verlorenen Sohnes. (1851.) Ich konnte leider nicht feststellen, von welchen Mosler das Bändchen ist: Karl u. Nikolaus Mosler, Der Nibelunge Noth. Heldengedicht d. 12. Jdts. Studien u. ausgewählte Stücke. 2. Herstellung d. urspr. Werkes. Lpzg. 1864.
[15]) S. Boisserée. I. 1862. 774.
[16]) J. D. Passavant, Ansichten über d. bild. Kste. u. Darstellg. d. Ganges ders. i. Toscana z. Bestimmung d. Gesichtspunctes, aus welchem d. neudeutsche Malerschule z. betrachten ist. Von e. dtsch. Künstler i. Rom. Hdlbg. 1820. 8. Fußnote.
[17]) C. Schnaase. D. Gesch. d. bild. Kste. i. Mittelalter. IV. 1874. 394. Fußnote.
[18]) J. D. Passavant, Nachr. über d. alte Kölner Malerschule. Kunstblatt. 1833. 38. Fußnote.
[19]) A. Warburg, Piero della Francescas Constantinsschlacht i. d. Aquarellkopie d. Joh. Ant. Ramboux. L'Italia e l' arte straniera. Atti del X. congresso internationale di storia dell arte in Roma. 1922. 326/7.
[20]) Museum Ramboux. Nachbildungen z. Vergegenwärtigung d. Malerei i. Italien. v. d. frühesten christl. z. kunstreichen jüngeren Epoche bei d. Kgl. Kst. Akad. z. Düss. geordnet aufgestellt u. erörtert durch Professor Mosler. Düsseldorf. 1851.
[21]) H. Riegel, a. a. O. 81/2.
[22]) Correspondenzblatt d. Kstver. f. d. Rh. u. W. I. 1. 1845. 10f.; F. Schaarschmidt. Z. Gesch. d. Düss. Kst. 1902. 66.
[23]) Verfassungs-Grundsätze d. Kstv. f. d. Rh. u. W. beleuchtet v. K. Mosler. Prof. Düsseldorf. 1841.
[24]) F. Schaarschmidt, a. a. O. 81/2; K. Koetschau. Rhein. Malerei i. d. Biedermeierzeit. 1926.
[25]) K. Immermann. Düsseldorfer Anfänge. Maskengespräche. (1840.) Kürschners Dtsch. Nat. Lit. Bd. 115. 55.
[26]) Vgl. 12) a. a. O.
[27]) Trost, D. graph. Kste. 1914. Taf. 8; Mayer, Rhein. Heimatbl. 1925. Taf. XXI; Heise, Overbeck u. s. Kreis. 1928. Taf. 61.

Abbildung 1. Gustav Blaeser: Zarin Alexandra Feodorowna, 1835

GUSTAV BLAESER
UND SEIN KÖLNER HEUMARKT-DENKMAL

VON

PAUL ORTWIN RAVE

Das künstlerische Leben Kölns in der Mitte des vorigen Jahrhunderts zeigt sich am deutlichsten in zwei Brennpunkten: einmal im Ausbau des Doms, zum andern in der Errichtung des Städtischen Museums. Beide Bestrebungen waren eigentlich rückblickend, mehr auf Vollendung und Sammlung alter Kunst gerichtet als auf Förderung neuer. Gotik bedeutete Alpha und Omega allen Sinnens und Trachtens. Die machtvollste Zeit der Stadt bestrahlte über die leeren Jahrhunderte hinweg noch das was an Kunstbegeisterung möglich war.

Als 1842 Friedrich Wilhelm IV. den Grundstein zum Fortbau des Domes gelegt hatte, war damit der Sieg der romantischen Geistesrichtung am Rhein

vollendet, die seit den Jahren vor dem Freiheitskrieg stätig im Wachsen gewesen war. Die Fortführung des Riesenwerkes ward über die Rheinlande hinaus für ganz Deutschland das Sinnbild einer Haltung, die sich aus kirchlichen, staatlichen und künstlerischen Vorstellungen nährte. Wie großartig im Gedanken und fördernd für Ansehn und Bedeutung der Stadt der nachgeholte Dombau war, so unfruchtbar erwies er sich für die Entwicklung der bildenden Kunst. Jahrzehntelang war die künstlerische Betätigung an ein Unternehmen gefesselt oder doch in ihren Absichten völlig von ihm abhängig, das, wie verehrungswürdig auch immer, nicht eigentlich dem Geist des Jahrhunderts mehr entsprechen konnte. Was namentlich auf dem Gebiet des Häuserbaus in jenen Jahrzehnten der zu einem Scheinleben wieder erweckten Gotik in Köln geleistet wurde, bezeichnet deutlich genug den Widerspruch, der zwischen den geistig erfaßten und den auf dem Reißbrett ausgeführten Kunstabsichten bestand. Ein Widerspruch, der um so verheerender wirken mußte, als die allgemeine Baulust mit dem wirtschaftlichen Aufschwung mächtig wuchs, den die Stadt durch die noch nicht alte Verbindung der Rheinlande mit Preußen bereits in den vierziger und fünfziger Jahren nahm.

Aber die Vereinigung der Rheinlande mit der preußischen Krone hatte noch Prüfungen zu überstehen. Die März-Erhebung des Jahres 1848 hatte gerade bei den katholischen Rheinländern den großdeutschen Gedanken genährt, der lieber einen Zusammenschluß der deutschen Staaten unter den Habsburgern als unter den Hohenzollern sah. Erst als in der Frankfurter Volksvertretung die kleindeutsche Richtung sich durchgesetzt hatte und dem Hohenzoller Friedrich Wilhelm IV. die Kaiserkrone angetragen wurde, die dieser freilich, durch Erstarken seiner inneren Macht in Preußen ermutigt, weil die Krone vom Volke kam, »als aus Revolution, Treubruch und Hochverrat geknetet«, zurückwies und auf seine Regierungsform der Zusammenfassung beider Glaubensgemeinschaften zur Bekämpfung der freigesinnten Volksherrschaft zurückgriff und damit auch den damaligen Kölner Erzbischof für seine Ziele einspannte, verlor die großdeutsche Bewegung am Rhein allgemein an Boden. Eine Zeitlang war Köln noch Sammelpunkt der versprengten Demokraten und Kommunisten, bis dem freiheitlich gesonnenen Bund durch den berüchtigten Kölner Kommunisten-Prozeß 1852 ein Ende gemacht wurde. Preußen wuchs von nun an fester und fester über das Rheinland hinweg.

Gleichsam als Besiegelung der neu gewonnenen Macht des preußischen Königtums am Rhein kam der Plan auf, demjenigen Herrscher, unter dessen Regierung die Vereinigung Preußens mit dem Rheinland stattgefunden, ein Denkmal zu errichten. Sodann wollte man nicht zurückstehen, gleichzeitig den eben herrschenden König zu ehren und überdies, offenbar da man schon einmal im Zug war, auch den Thronfolger. Als pas-

sendsten Ort für die Denkmäler der beiden Lebenden wählte man die im Bau befindliche neue Rheinbrücke der Köln-Mindener Eisenbahn, die so nutzbringend und sichtbar Köln mit Preußen verband. Für alle drei Fürsten waren Reiterbilder vorgesehen, die das preußische Königtum nun denn sinnbildlich und erhebend am Rhein verkörpern sollten.

Die Wahl eines Künstlers, dem solche Arbeiten aufgetragen werden konnten, war für die Kölner schwierig. Mit der heimischen Bildhauerkunst war es nicht besser bestellt als mit der Baukunst. Was damals in Köln Bildhauerisches ans Licht trat — es ist nicht viel und gewiß nichts Erstaunliches darunter — stand im Gefolge Christian Mohrs, des bewunderten Dombildhauers, der die Arbeiten an den Dompforten machte, auch den bildnerischen Schmuck an dem im gotischen Geschmack gebauten neuen Teil des Gürzenich und anderes dergleichen mehr. Der Baumeister Statz, die Bildhauer Fuchs und Pfeiffer entwarfen und führten gotische Brunnen aus, eine jetzt auf dem Gereonsdriesch aufgestellte Mariensäule vor dem erzbischöflichen Stadtschloß, Heiligenbilder für den Kirchenbedarf. So war es natürlich und bei dem inneren Sinn der Aufträge sogar erwünscht, daß man auf die eben in so voller Blüte stehende Berliner Bildhauer-Schule Rauchs blickte und dort denn glücklicherweise auch einen gebürtigen Rheinländer fand, der ausersehn zu sein schien, den preußischen Stil in seine Heimat einzuführen: Gustav Blaeser.

Geboren als der Sohn eines in Köln ansässigen Kaufmanns war Gustav Blaeser am 9. Mai 1813 auf einer Reise der Eltern in Düsseldorf zur Welt gekommen. Wiewohl Rheinländer von Geburt, war er es doch nicht dem Geblüt nach, da die Großeltern erst gegen Mitte des 18. Jahrhunderts von Hamburg nach Köln eingewandert waren. Den Knaben ließ der Vater, dessen Tätigkeit als Kunsthändler ihn auf die Regungen des Kindes früh merken ließ, den Unterricht des besonders als Zeichner geschätzten Egydius Mengelberg genießen, der auch als tüchtiger Bildnismaler bekannt ist, wovon der sprechende Kopf Wallrafs von 1824 im Kölner Museum zeugt. Doch die Neigung zur Bildnerei brachte bereits den vierzehnjährigen Gustav zu dem Holzbildhauer Stephan in die Lehre. Mit siebzehn Jahren lernte er weiter bei dem Steinbildhauer Scholl in Mainz, der eben mit Arbeiten am wiederhergestellten Dom beschäftigt war und in späteren Jahren auch jenes wunderlich-schwärmerische Bronzedenkmal des jugendlichen Schiller schuf, dessen sich Mainz rühmt.

Im Mai 1834 ging der junge Mann nach Berlin und wurde in die Werkstatt Christian Rauchs aufgenommen. Das bezeugt schon eine gewisse Tüchtigkeit in seinem Handwerk, da der nüchterne und ehrgeizige Rauch streng bei der Auswahl seiner Mitarbeiter verfuhr: er nehme keine Studenten und Anfänger, sondern wolle Leute, die sich ihre Suppe selbst verdienen könnten. Sieben Jahre blieb Blaeser dort und wurde hauptsäch-

Abbildung 2
Gustav Blaeser: Julius Blaeser, 1834
Städtisches Kunstmuseum, Düsseldorf

lich mit der Ausführung der oberen Reliefs und der vier oberen sitzenden Eckfiguren am Denkmal Friedrichs des Großen betraut. Er galt neben Albert Wolff als der gelehrigste und anstelligste der aufstrebenden Helfer des Meisters, der die Kräfte der jungen Männer so ausschließlich für seine Zwecke forderte, daß er sich für bestimmte Zeiten sogar vertragsmäßig jede Nebenarbeit von ihnen verbat. Zweifellos hatte diese harte Zucht den gewünschten Erfolg: außer dem Vollbringen des eigenen Werks die Erziehung einer Schülerschaft in seinem Geiste. So wächst denn auch der Rheinländer Blaeser in die Formanschauung des Berliner Spätklassizismus hinein.

Die frühesten selbständigen Arbeiten, die wir von Blaesers Hand kennen, verraten freilich mehr ein scharf beobachtendes Auge als eine allzu geschickt übergehende Hand, eher eine Freude an der unmittelbaren Wiedergabe des Modells als eine die Formen leicht vernachlässigende und glättende Verklärtheit. Wir finden eine Reihe von Bildnis-Statuetten, die mit einer gewissen Sparsamkeit der Mittel Antlitz, Gestalt und Gestus bestimmter Menschen zu umreißen suchen. Als erste, gleich im Anfang der Berliner Zeit entworfen, ist die seines um ein Jahr jüngeren Bruders Julius bekannt, der, ein Maler mit versprechenden Anlagen, eben vor seinen und der Freunde Augen bei Düsseldorf im Rhein ertrunken war (Abbildung 2)[1]. Die jugendliche Gestalt steht da mit Palette und Malstock, das Haupt mit dem langen Künstlerhaar spähend gehoben, den schnittigen Biedermeier-Rock nachlässig geknöpft, so daß trotz seiner und trotz den auf die Stiefel fallenden Röhrenhosen der Wuchs des jungen Mannes lebensvoll zur Gestaltung gelangt ist. Ein anmutiges Werkchen trug ihm bald darauf im Alter von zweiundzwanzig Jahren in Allerhöchsten Kreisen einen guten Namen ein: die Reiterstatuette der Zarin Alexandra Feodorowna, geborenen Prinzessin Charlotte von Preußen, die, auch mehrfach von Rauch modelliert, überhaupt eine Rolle im Kunstleben gespielt hat, wie denn Schinkel für sie die wundersamen Entwürfe des Schlosses Orianda in der Krim erfinden durfte. An-

geregt durch eine Schilderung des Lustlagers in Kalisch, dem seit 1813 in gutem Andenken stehenden polnischen Städtchen, wo die jugendliche Fürstin 1835 an der Spitze ihres Regimentes den Herrschern von Preußen, Österreich und Rußland Parade geritten hatte, setzte der Künstler die in kleidsamer Reiterinnentracht und mit russischer Militärmütze gekleidete Gestalt in sicherer und etwas gezierter Haltung auf das zu kurzem Galopp ansetzende Pferd (Abbildung 1)[2]. Rauch schreibt darüber unterm 10. Oktober 1838 an Rietschl: »Die Kaiserin hat sich selbst zu Pferde in Bronze 4 mahl zu 260 frd'or bestellt, welches dem Verfasser, ein lieber Mensch, Blaeser aus Köln, sehr zu statten kömmt«. Weitere Statuetten aus den Lehrjahren des Künstlers, die er mit einer gewissen lebenswahren Natürlichkeit durchzubilden verstand, waren die seines Lehrers Rauch[3] oder die seines Freundes, des Verlagsbuchhändlers Eugen Trowitzsch[4], und mehrere andere, so eine von Winckelmann, werden in den Verzeichnissen der Akademie-Ausstellungen genannt, die er seit 1838 beschickte. Als bei solcher Gelegenheit das Modell einer Statuette Karl Friedrich Lessings durch ein Mißgeschick zerbrach, sandte die Akademie den Künstler eigens nach Düsseldorf, um das Bildnis nochmals nach dem Leben zu nehmen. Diese Arbeit gilt mit Recht als eine der trefflichsten von Blaesers Hand[5]. Auch das Haupt der Düsseldorfer Schule, Wilhelm Schadow, wurde damals von Blaeser in einer kleinen Sitzstatuette verewigt, welche die von einem pelzverbrämtem Mantel umgebene etwas füllige Gestalt auf einem Schemel sitzend zeigt, mit einer auf das Knie gestützten aufmerksam betrachteten Tafel, in einer ungezwungenen und lebensvollen Haltung (Abbildung 3)[6].

Abbildung 3
Gustav Blaeser: W. v. Schadow
Städtisches Kunstmuseum, Düsseldorf

Die schöne Sicherheit seines jugendlichen Formtriebs, mit dem der Künstler an das Bildnis heranging, scheint freilich nicht allzu lange vorgehalten zu haben. Schon als er diese seine scharfprägende Bildnis-Kunst auf das Gebiet des Groß-Denkmals auszudehnen begann, erlag er der allgemein gewordenen Kunstübung der Rauchschule und verließ den

Boden der natürlichen Gegebenheit, um sie in eine gemäßigte Harmonie weichfließender Leerheiten aufzuschönen. Der Verein der Verehrer Beethovens in Bonn, deren Präsident August Wilhelm von Schlegel war, schrieb 1840 einen Wettbewerb für das Denkmal des großen Sohnes ihrer Stadt aus. Fünfundzwanzig Einsendungen erfolgten, von denen das Preisrichter-Kollegium — Wilhelm Schadow, Carl Sohn und Hildebrandt, der Archäologe Welcker und der Baurat von Lassaulx — nur zwei eines Preises für würdig erachteten: die Hähnels und Blaesers[7]). Gefiel bei Hähnels Werk mehr das Standbild selbst, so bei dem Blaeserschen der Sockel mit den vier sinnbildlichen Gestalten an den Ecken. Auch soll Thorwaldsen, mit kleinen Änderungsvorschlägen, diesen Entwurf sehr gelobt haben, doch tadelte man allgemein, daß Beethovens Gestalt des geschichtlichen Gewandes entriete und mehr auf einen Apoll oder Orpheus als auf einen zeitgenössischen Tonmeister hinwiese. Auf diese Ausstellungen hin sandte Blaeser geschwind einen zweiten Entwurf ein, der aber noch weniger Beifall als der erste fand, und so wurde der Hähnels zur Ausführung bestimmt. Des ferneren kam auch das Standbild Schinkels, welches die Stadt Neu-Ruppin ihrem großen Sohn zudachte und bei Blaeser damals zu bestellen gesonnen war, nicht zur Ausführung, ebensowenig wie er später das Schinkel-Denkmal für Berlin in Auftrag bekam, trotzdem sich außer ihm nur noch Drake und Schievelbein an dem Wettbewerb beteiligt hatten. Da wundert es nicht, daß er unter den siebenundzwanzig Bewerbern um das Berliner Schiller-Denkmal ebenfalls leer ausging.

Aus freier Bildnerlust versuchte sich der junge Künstler damals in einer großen Aufgabe. Er fertigte das Modell eines in drei Stockwerken aufsteigenden Brunnens, der in der Art des gotisierenden Denkmals der Freiheitskriege auf dem Berliner Kreuzberge Architektonisches und Bildhauerei vereinigte (Abbildung 4)[8]). Er war für den Dönhoff-Platz in Berlin gedacht, wo später das nicht schlechte Bronzestandbild des Freiherrn von Stein nach dem Entwurf von Schievelbein zu stehen kam, und würde, nach den damaligen Zeitungsberichten, fünfzig Fuß hoch geworden sein, falls der König die Ausführung beföhle. Der Akademie-Direktor Gottfried Schadow läßt sich in seinen Lebenserinnerungen darüber vernehmen: »Im März (1842) hatte der Bildhauer Blaeser einen Entwurf zu einem Springbrunnen in Ton modelliert, welcher wegen des Reichtums der dabei angebrachten Figuren merkwürdig zu nennen ist. An der Basis lagen die Flußgötter der vier großen Ströme unseres Landes. Am großen Postamente standen die acht Provinzen mit den Emblemen in ihren Händen, wodurch sie sinnreich genug charakterisiert sind; hierüber erhob sich wieder ein Octogon, in dessen Facen sich die Nischen befinden, worin die Standbilder von acht Regenten stehen. Mit der ganz oben stehenden colossalen Bo-

russia bildete sich das Ganze pyramidalisch. Der König hatte die Gnade, das Kunstwerk im Local des Künstlers in Augenschein zu nehmen. Schon in Bronze oder Porzellan, als Tafelaufsatz auszuführen, würde eine jahrelange Arbeit herbeiführen; im Großen aber viele Mittel und viele gute Künstler erfordern. Es erging diesem Modell wie so manchen architektonischen Entwürfen, welche ein Projekt bleiben und dem Erfinder allenfalls einen guten Namen bereiten.«

Mit vollendetem dreißigstem Lebensjahr ging Blaeser, wie damals nicht anders üblich, nach Rom. Er hatte seinen ersten größeren Staats-Auftrag zu verzeichnen gehabt, wodurch ihm diese Reise wohl ermöglicht war: Die musizierenden Kinder am Ersten Rang des königlichen Opernhauses[9]), das 1843 ausgebrannt sogleich unter Carl Ferdinand Langhans Leitung wieder hergestellt wurde. Aber er blieb nicht lange in Italien[10]), da ihn unverhofft ein neuer glänzenderer Auftrag nach Berlin zurückrief. Der alte Baugedanke Schinkels, die Schloßbrücke mit Marmorgruppen von Kämpfern mit der Siegesgöttin zu schmücken, war wieder aufgegriffen worden. Bald nach Antritt seiner Regierung hatte Friedrich Wilhelm IV. von Rauch einen Kostenanschlag dafür verlangt, zugleich gewünscht, daß nur an den vier Ecken Siegesgöttinnen, in den Mittelgruppen aber Mars oder Minerva dargestellt werden sollten. Nach einem Wettbewerb unter den Rauch-Schülern sollte nun auch Blaeser eine der dem Inhalt und den Maßen nach ziemlich genau umschriebenen Gruppen ausführen, jene, die den von Athena geleiteten Krieger im Kampf zeigt (Abbildung 5)[11]). War schon das Werk seinem Wesen nach durch den Vorwurf auf das Bereich der sogenannten idealen Plastik festgelegt, so mögen denn auch all die ehrlichen Lobpreisungen der Zeitgenossen, unter denen auch Rauch in einem Brief an Rietschl seine Stimme hat, ihre Berechtigung gehabt haben: es finde sich vereint die edle Reinheit der bildnerischen Formen mit der lebendigen Schönheit der Linien, die glückliche Geschlossenheit des

Abbildung 4
Gustav Blaeser: Preußenbrunnen, 1842
Zeichnung zum zerstörten Modell
National-Galerie

Abbildung 5. Gustav Blaeser: Athena leitet den Krieger im Kampf, 1846—54
Schloßbrücke, Berlin

Aufbaus mit der fesselnden Anschaulichkeit des Vorgangs. Aber in diesen etwas allgemeinen Urteilen, die mehr oder minder auch für die sieben anderen Gruppen zutreffen, drückt sich nichts anderes aus als der von Rauchscher Verklärtheit erzogene Zeitgeschmack. Der König freilich äußerte sich bestimmter, wie einem Brief Blaesers an Dr. Wolfgang Müller von Königswinter zu entnehmen ist: »Vorige Woche besuchte mich der König in sehr heiterer Stimmung, er sah meine Gruppe, und sagte, na, das ist vernünftig, daß Sie dem Krieger eine Schürze vorgemacht haben«.

Das Mitwirken an der ruhmvollen Arbeit, die der an so bevorzugter Stelle der Hauptstadt liegenden Brücke die endgültige Gestalt verlieh, ließ Blaeser neben Drake, Kiß, Schievelbein und Albert Wolff bald zu den

bekannteren Bildhauern zählen, auf die Berlin, da Rauch 1857 starb, die Hoffnung setzen durfte, daß sie das Erbe des Meisters am würdigsten würden verwalten können. Blaeser verstand die an die Bildniskunst jener Jahre gestellten Ansprüche wohl zu befriedigen, und so fehlte es nicht an Aufträgen und Erfolgen in dieser Richtung. Die Bildnisbüsten mancher vielgenannten Männer der Zeitgeschichte wurden von ihm verlangt, Prinzen und Minister sind darunter. Einige wurden sogar in der Berliner Porzellan-Manufaktur vervielfältigt[12a]). Auch seine Braut hat er uns in einer Büste vorgestellt[12]), in den Monaten seiner Verlobung, deren Anzeige übrigens nach einer Zeichnung von Caspar Scheuren mit mancherlei humorigen Anspielungen auf die beiden Familiennamen Blaeser und Horn gestochen wurde. Die Stadt Magdeburg ließ von ihm das Denkmal ihres Oberbürgermeisters August Wilhelm Francke ausführen[13]). Auch von den zahlreichen Aufträgen, die Friedrich Wilhelm IV. an seine Berliner Künstlerschaft ergehen ließ, trafen Blaeser einige, wie die acht Dichterhermen vor Schloß Charlottenhof[14]) und der Bildschmuck des Weingartentors[15]) bei Potsdam, das nach dem Vorbild des Bogens der Goldschmiede in Rom zu Ehren des badischen Feldzuges des Prinzen Wilhelm errichtet wurde. Der Hof war begeistert von niedlichen Kinder-Standbildchen Blaesers, die als »Weihnachtsengel« oder »Neujahrswunsch« Eintritt in die Schlösser fanden[16]). Von staatswegen führte Blaeser Verzierungen an öffentlichen Gebäuden und an Eisenbahnbrücken aus[17]): eine Giebelbekrönung am Neuen Museum und ein Prophet an der Schloßkuppel in Berlin; ein Standbild für die Marienburger Nogatbrücke; ein riesiges Relief für die Dirschauer Weichselbrücke; und für die Kölner Rheinbrücke ein Werk, dessen später ausführlicher gedacht werden wird. Mit Köln nämlich beginnen die Beziehungen Blaesers bald nach der Jahrhundertmitte wieder reger zu werden, obwohl die Verknüpfung mit der alten Heimat niemals ganz locker geworden war. Es haben Verhandlungen geschwebt zwischen Stadt und Bildhauer wegen eines großen Doppelstandbildes aus Marmor, das, ähnlich wie Rietschels Goethe-Schiller-Denkmal in Weimar, Wallraf und Richartz vereint darstellen sollte, doch scheiterte dieser Plan an seiner Kostspieligkeit. (Erst sehr viel später wurde ein solches Doppelbild von Wallraf und Richartz nach Erfindung des Bildhauers Werres ungefüg genug in Sandstein ausgeführt und auf dem Melatner Friedhof aufgestellt.) Von Blaeser gelangten damals nur die Marmorbüsten beider Männer zur Ausführung (Abbildung 6)[18]), die denn nun auch in der Vorhalle des Museums sinnvoll aufgestellt die verdienstvollen Männer gebührend zur Ehrung bringen. Gleichzeitig fertigte er die Büsten des Oberbürgermeisters Stupp und des Kölner Baumeisters Felten, des Schöpfers des Gebäudes, an dessen Äußerem zwei der verzierenden Gestalten auch von Blaesers Hand stammen[19]): Die Agrippina, auch Colonia

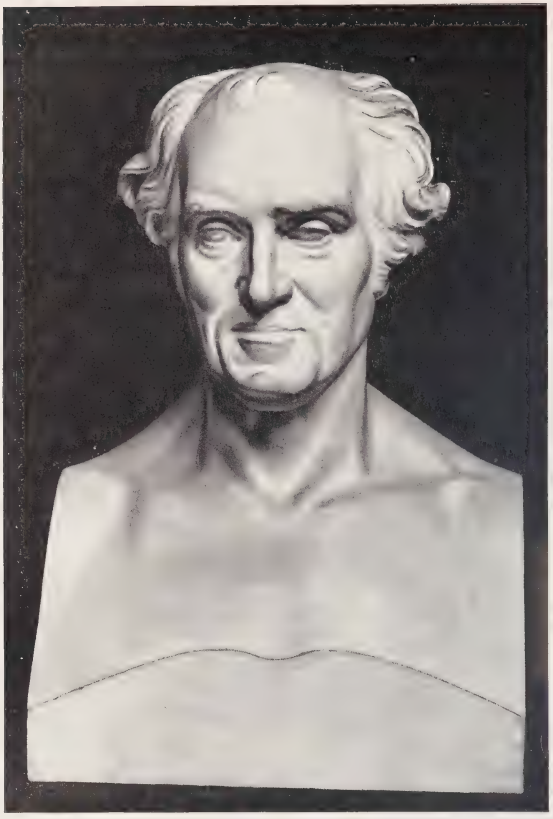

Abbildung 6. Gustav Blaeser: Franz Ferdinand Wallraf
Wallraf-Richartz-Museum, Köln

genannt, und die Hl. Helena, als Mutter Constantins des Großen von nicht zu unterschätzender Bedeutung für die Stadt Köln. Das Bildnis einer zu Neapel verstorbenen Dame aus der bekannten Kölner Familie vom Rath formte er nach dem Daguerrotyp, und der Kölner Zeitungsverleger Josef Dumont gab für sein Wohnhaus ein Standbild der Gastlichkeit bei ihm in Auftrag, das soviel Beifall fand, daß eine zweite Marmor-Ausfertigung für die National-Galerie vom Künstler verlangt wurde[20]). Dort steht heute das Bild als würdiger Schmuck des Treppenhauses, durch die Geschlossenheit des Umrisses und maßvolle Geste des Bewillkommnens in einer Nische an seinem rechten Platz. Schließlich ergingen an Blaeser die bedeutendsten Aufträge, die in Köln damals zu vergeben

waren: zunächst die Ausführung eines der Reiterbilder auf der Rheinbrücke und bald darauf das große Denkmal auf dem Heumarkt, das sein Lebenswerk krönen sollte.

Die Geschichte des Reiterdenkmals im 19. Jahrhundert ist eine Entwicklung vom Erhabenen zum Platten. Die verhängnisvolle Wendung stellt sich dar am Denkmal Friedrichs des Großen von Rauch. Die ersten Entwürfe, seit 1831, haben durchaus noch etwas von feierlicher Größe und leidenschaftlichem Schwung, zehren noch von der Luft, die Rauch in langen römischen Aufenthalten eingeatmet hat. Marc Aurel auf dem Capitol, in seiner unerhört kräftigen Dichtigkeit das großartigste Reiterbild aller Zeiten, war der stärkste Eindruck, der einen deutschen Bildhauer in jenen Jahren hat bewegen können. So reitet der Joseph II. Zauners als Imperator in römischer Rüstung, barhaupt, mit Mantel und ohne Bügel, und ist das beste Denkmal in Wien. So sollte der preußische König bei Rauchs ursprünglichen Absichten reiten. Aber die Verbürgerlichung des Zeitalters vertrug es nicht mehr, seine volkstümlich gewordenen Gestalten im Heldischen zu belassen. Stück für Stück mußte Rauch den Meinungen des Königs und der kunstverständigen Berliner Öffentlichkeit nachgeben, bis das Denkmal schließlich in seiner preußischen Nüchternheit Unter den Linden dastand. Es ist überall und zu gleicher Zeit derselbe Vorgang: Man erstaunt über die Kraft der antikisch aufgefaßten Reiterbilder der Bourbonenkönige auf der weiten Piazza del Plebiscito in Neapel aus Canovas Werkstatt von 1818 und 1829, auch über die würdige Ruhe des Reiterbildes des Fürsten Joseph Poniatowski, das Thorwaldsen 1821—27 für Warschau arbeitete, indes sein 1830 begonnener bayerischer Kurfürst Maximilian I. nur ein schönes Münchener Platzbild freundlich ziert. Und während 1829 Duboy und Carbonneaux Ludwig XIV. zu Montpellier in der Gebärde des römischen Feldherrn streng und schlicht auf nacktem Roß vorführen, geben Cartellier und Petitot drei Jahre später denselben Ludwig auf seinem Versailler Schloßhof in stilechter Zeittracht als gewaltig aufgemachte Puppe.

Das Rauchsche Königsdenkmal hat in Deutschland den Weg gewiesen für alle die ihm folgten. Der bürgerlich nüchterne Tatsachensinn hatte sich endgültig durchgesetzt, und so war auch für Kiss die Lösung in den Grundzügen vorgezeichnet, als er mit einem 1843 begonnenen Denkmal Friedrichs des Großen für Breslau als einer der ersten die Lehre aus dem Rauchschen Vorbild zog. Zehn Jahre später begann Kiss für dieselbe Stadt das Reiterbild Friedrich Wilhelms III. nach den gleichen Leitsätzen zu arbeiten, nachdem er als Sieger aus einem von den schlesischen Ständen ausgeschriebenen Wettbewerb hervorgegangen war. Auch Blaeser hatte sich an diesem Preisausschreiben beteiligt und hat König samt Roß auf einen hohen Sockel gestellt. Dieser Entwurf wurde dann später

Abbildung 7. Gustav Blaeser: Friedrich Wilhelm IV., 1856—66
Aufnahme vom ursprünglichen Standort auf dem Kölner Uferpfeiler der alten Rheinbrücke

bei den ersten Verhandlungen über das große Kölner Denkmal auf dem Heumarkt zugrunde gelegt.

Vorher jedoch schuf Blaeser für Köln eines der Denkmale an der Eisenbahnbrücke (Abbildung 7)[21]. Zunächst hatte man allerdings, als die Brücke noch im Bau war, eine Zeitlang erwogen, sicherlich angeregt durch die gleichzeitig in Arbeit befindlichen riesigen Reliefs in gebranntem Ton für die Dirschau-Marienburger-Eisenbahnbrücke über die Weichsel, ebenfalls hier in Köln solche anzubringen. Doch es währte nicht lange, bis der Berliner Baurat Strack die Form für die Brücke entwarf, die den meisten Kölnern noch in Erinnerung sein wird: Auf jeder Seite des langen mausefallenartigen Gittereisen-Gehäuses erhob sich ein Ufer-Pfeiler mit zwei gotisierenden Türmen, zwischen denen je eins der Bronzebilder eines preußischen Königs stand, auf der Kölner Seite Friedrich Wilhelm IV. von Blaeser, auf der Deutzer der damalige Thronfolger Wilhelm I. von Drake. Beide Werke wurden 1867 aufgestellt und stehen heute an der neuen Brücke beide auf der Deutzer Seite, auf der Kölner dagegen die 1910 von Tuaillon gefertigten Kaiser Friedrich III. und Wilhelm II.

Im Jahrgang 1861 der Dioskuren, des gewissenhaft unterrichtenden Kunstblattes jener Zeit, kann man nachlesen, daß Blaeser jetzt mit dem Tonmodell für sein Reiterbild Friedrich Wilhelms IV. fertig sei, daß er das 18 Fuß hohe Gipsmodell begänne und daß der König in fürstlicher Hoheit auf ruhig daherschreitendem mächtigen Roß säße, den Helm mit wehendem Federbusch auf dem Haupte, welches, nach links gewendet, freundlich und doch königlich gebietend hinausblicke, daß der Hermelinmantel um die Schultern walle und die Rechte nicht, wie sonst wohl Fürsten den Kommandostab, sondern eine Rolle halte: die Verfassungs-Urkunde.

Inzwischen hatte sich nun auch der andere und bedeutendere Denkmalsplan der Kölner seiner Verwirklichung genähert. Die umfangreichen Akten im Historischen Archiv der Stadt Köln lassen Vorgeschichte und Werden dieses Werkes ziemlich genau verfolgen, worüber als einem nicht belanglosen Stück politischen Kulturwirkens der Preußen im Rheinland das Wichtigste hier mitgeteilt sei. Es ist ein Paradebeispiel für die Treibkräfte und Machenschaften, die mit dem 19. Jahrhundert jene ungeheure, ganz Europa immer noch heimsuchende Denkmalswut heraufbeschworen haben: Selbstauszeichnungssucht und Ehrgeiz es zu machen, statt einem zu Ehrenden selbstlos die Ehre zu geben.

Der Anstoß zu dem Ganzen ging von dem Kölner Oberbürgermeister, Justizrat Hermann Joseph Stupp aus, der am 18. Juni 1855 eine Reihe angesehener Kölner Bürger zu einer Versammlung einlud. Sein Vorschlag, Friedrich Wilhelm III. innerhalb der Stadtmauern Kölns ein Denkmal zu errichten, fand begeisterten Anklang. Der Bildhauer Blaeser habe einen Entwurf fertig, der für den schlesischen Wettbewerb gedacht den meisten Beifall des regierenden Königs gefunden habe und nur, weil Kiss Schlesier sei, nicht zur Ausführung gelangt wäre. Im Herbst stellt Stupp dies Modell im Rathaus aus, die geladenen Herren bilden ein einstweiliges Komitee und erlassen einen ersten Aufruf zum Zeichnen von Beiträgen.

Eine Wendung der Dinge führt der Regierungspräsident in Köln herbei, Herr von Moeller, der dem Beispiel Schlesiens folgend das städtische Unternehmen in eins der Provinz verwandeln will. Aber schon bei der ersten Kundbarmachung dieses Vorhabens, bei Gelegenheit des rheinischen Provinzial-Landtags am 20. Oktober 1857 in Düsseldorf, erhoben sich die zwölf Bürgermeister der größten rheinischen Städte gegen das Ansinnen Stupps, der nicht anders dachte, als das Provinzialdenkmal käme nach Köln zu stehen. Barmen hält die Zeit für äußerst ungünstig, Aachen erklärt, es habe überhaupt sehr wenig Geld und im besonderen keines für ein solches Beginnen, Krefeld möchte sich schwerlich wegen eines geplanten Denkmals für Friedrich den Großen als Einführer der Seidenspinnerei auch noch hier beteiligen, Bonn hat schon längst an ein

Denkmal Friedrich Wilhelms III. als Stifter der rheinischen Universität gedacht, alle zeigen wenig Neigung, der Vorherrschaft Kölns so ohne weiteres Vorschub zu leisten und stimmen schließlich, froh Köln abdrängen zu können, dem Bonner Vorschlag des Bürgermeisters Kaufmann einmütig zu, daß der König als Stifter der Universität sein Bestes für das Rheinland getan und als solcher in der Stadt Bonn seine Ehrung erfahren müsse.

Nun greift aber der Herr Regierungs-Präsident ein. Er beruft hinter dem Rücken der Städte eine Versammlung Kölner Notabeln, nennt den neuen Plan einen löblichen, aber untergeordneten Gesichtspunkt und die zum Beschluß erhobene Idee der rheinischen Bürgermeister ein trauriges Resultat. Er will den patriotischen Akt: Dokumentierung des preußischen Bewußtseins. Wenn nötig, soll Köln selbständig, allenfalls allein vorgehen, zugleich aber wird ein »Aufruf an Alle« erlassen: »Schon längst haben die Rheinländer das Bedürfnis gefühlt, das größte und freudigste Ereignis in ihrer Geschichte: die dauernde Wiedervereinigung der Rheinprovinzen mit Deutschland und ihre glückliche Verschmelzung mit Preußen unter dem mächtigen Scepter der Hohenzollern, durch ein unvergängliches würdiges Denkmal zu bezeichnen.« Aber die Bürgermeister verharren bei ihrer Meinung, daß das humanistische Gepräge eines solchen Werks dem politisch-nationalen vorzuziehen sei. Herr von Moeller, außer sich, will durch den preußischen Ministerpräsidenten eine »freundliche Ermahnung« des Königs erwirken, »um die eifersüchtigen Städte auf den rechten Weg zurückzuführen«, wird aber von seinem Vorhaben abgebracht durch die gewandte Ausflucht, man dürfe den König durch die Unstimmigkeit in einer solchen Sache nicht betrüben. Doch der Ministerpräsident versüßt die Pille: er habe wunschgemäß Seiner Majestät dem König den Aufruf mitgeteilt und Allerhöchst dieselbe habe ihr ganz besonderes Wohlgefallen darüber ausgesprochen. Umso eifriger betreibt von Möller die Zeichnungen der Beiträge. Er hält »die periodische Publication für ein unerläßliches Mittel, die weniger Eifrigen zu wecken«, und verspricht, »sich besonders Hervorthuende auch speciell zur Kenntnis Sr. Majestät zu bringen«.

Als aber nun Düsseldorf amtlich und grob, Bonn persönlich und zartfühlend Stupp an die Folgerungen der Düsseldorfer Bürgermeister-Sitzung mahnen, sucht dieser Hilfe beim Oberpräsidenten der Rheinprovinz in Koblenz, Freiherrn von Kleist-Retzow. Der entwirft nun einen Plan, um »die diesbezügliche Opposition der Städte zu beseitigen«, und erläßt Einladungen an ein halbes Hundert der angesehensten Rheinländer, — von den Fürsten zu Wied und zu Solms und den Herren Bischöfen (die aber vorsichtig absagen), bis zum Kaufmann Krupp in Essen. Die sollen einen neuen Aufruf unterzeichnen, damit der Anschein erweckt werde,

als ob »die Sache soviel wie thunlich sich aus der Provinz entwickle«. Die Beamten selbst sollten nicht unterzeichnen, worauf Herr von Moeller wütend Verwahrung einlegt, er für seine Person wünsche sich nicht beiseite geschoben, und wenn seine Herren Kollegen nicht Ansehen genug besäßen, müßten sie eben abgesetzt werden. Von Kleist-Retzow beschwichtet geschickt, aber indem er glaubt, daß sich kein begeisterungsfähiges edles Patriotenherz der Wirkung seines Aufrufs entziehen kann, zieht im Gegenteil eine Reihe der angesehensten Rheinländer ihre Unterschrift nachträglich zurück, unter dem Vorwand, sein Vorgehen habe »die wertvolle, frei ergriffene Initiative der Bevölkerung nicht genügend gewahrt«, tatsächlich aber — letzter freilich etwas lächerlicher Nachhall der Kölnischen Patrizierkämpfe gegen den Adel —, weil sie nicht als »octroierte Mitglieder des Ausschusses nur ein Appendix der geborenen« sein möchten. Von Moeller, immer mehr unter dem Druck der Kölner, fällt um, hat erregte Auseinandersetzungen mit dem Freiherrn, so daß dieser ihn anfleht: »Euer Hochwohlgeboren kann ich nicht unterlassen .. des dringendsten aufzufordern, die Beruhigung . . des Cölner Comités herbeizuführen«, jener aber versichert, es bedürfe bei ihm keiner Anmahnung, bei ihm nicht. Die ungünstige Stimmung gegen den amtlichen Schneid der Regierungsstelle in Koblenz wächst, beide preußischen Herren schnappen in knappen Sätzen und hohem Bogen ein. Der erste Akt ist aus. Nachspiel: Herr von Moeller berichtet an den Ministerpräsidenten über den Stand der Dinge, wobei er auch auf den Widerstand der hohen Geistlichkeit zu sprechen kommt. Der Herr Kardinal habe geäußert, man würde ihm eine Beteiligung verdenken, »indem der Hochseelige König den Erzbischof Clemens August von hier habe abführen lassen«.

Inzwischen Konzert der Zeitungen: »Es gilt durch dies Denkmal ein Zeugnis abzulegen, wie alle Herzen der Rheinländer mit Freude erfüllt sind, alle Bewohner, nicht einzelne Auserwählte allein (es seien nun die Bewohner von Köln, oder die Verehrer der Polytechnik). Dieser Gedanke . . ist der Leitstern, dem alle folgen, auch die Landwirthe, welche zu Düren versammelt waren«. Nämlich (neue Schwierigkeit): »Die reich gesegneten Landwirthe des Regierungs-Bezirks Düsseldorf wollen weder eine Bildsäule noch einen Triumphbogen, sondern eine polytechnische Anstalt als Friedrich-Wilhelms-Denkmal, und wenn Cöln einen solchen Gedanken nicht akceptiert, wird der reichste Industrie-Bezirk Deutschlands denselben schon noch zu honorieren im Stande sein«. Die Kölner Stimme: »Welche Abschwächung der erhabenen Idee durch ein Nützlichkeitswerk!« Die Bonner: »Ein Polytechnikum bilde und forme die jungen Leute, daß (nach Plato), falls diese Bildungen und Formungen sinnlich erschaut werden könnten, für uns die herrlichste Augenweide daraus

hervorgehen möchte, die nicht wie Standbilder träg unbeweglich kalt und empfindungslos für alle Fortschritte des Landbaus, der Manufakturen-Industrie und die allgemeine Wohlfahrt der Gesellschaft, sondern stets rege und thätig für . . das hohe Ziel der bürgerlichen Ordnung sein wird«. Das entspricht aber gar wenig der behördlichen Auffassung, und auch ein späterer förmlicher Antrag, »statt eines steinernen oder ehernen Standbildes ein Invalidenhaus für rheinländische Krieger zu errichten«, wird kurz und bündig abgelehnt.

In Koblenz regiert seit Herbst ein neuer Herr: Kühlwetter. Unbewegt von den Forderungen der Öffentlichkeit verbietet er die Beeinträchtigung des patriotischen Gedankens, den eine gemeinnützige Anstalt darstelle. Unter fortdauernder Eifersucht der Präsidenten aufeinander und auf die Kölner — »das Unternehmen dürfte durch Hader und gereizte Stimmung seine Weihe vor den Augen der Welt einbüßen« (der Regierungs-Präsident zu Trier am 3. Sept. 1858) — kommt nun aber doch nach und nach die Zusammensetzung der einzelnen Bezirksausschüsse zustande, die ihrerseits wieder den Ausführungs-Ausschuß wählen, dessen Verwaltungs-Ausschuß schließlich an die eigentlichen Fragen der Denkmals-Gestaltung herantreten kann. Von vornherein war die Vorstellung, wie es ungefähr sein müsse, festgelegt und der Blick von den Rauchschen und Kissschen Vorbildern gebannt. Ein bereits 1856 eingereichter und ausführlich beschriebener und begründeter Vorschlag des Christian Boisserée in Zürich, eines Neffen von Sulpiz und Melchior, die Form eines Triumphbogens (in der Art des Münchner Siegestores von 1843) aus Trierer Sandstein als Doppel-Denkmal für Friedrich Wilhelm III. und IV. zu wählen, wird abschlägig beschieden, und, als trotzdem einige Zeitungen davon fabeln, richtet Blaeser ängstliche Anfragen aus Berlin um Aufklärung nach dem Sachverhalt. Rauch, um seine Meinung befragt, gibt, wenige Monate vor seinem Tode, der herrschenden Meinung recht, daß das »Piedestal (der Würffel) die segensreiche Verbindung der Rheinlande mit Preußen mit Hochrelief-Gestalten ähnlich denen am hiesigen Friedrichs-Denkmal umgeben werden könnte, und wohl der angemessenste Thron zur Aufnahme des equestren Standbildes des Königs sein würde«, und empfiehlt von den »aufstrebend thätigen jungen Bildhauern vor allem Albr. Wolff, Gustav Blaeser, Schievelbein«.

Der Verwaltungs-Ausschuß ist der Meinung, daß man dem besten aller deutschen Bildhauer den Auftrag geben solle, und verhandelt mit Rietschel, der im Sommer 1860 als Begutachter in Sachen des Bonner Arndt-Denkmals am Rhein weilt, doch wegen Überbürdung das Kölner Anerbieten ausschlägt. Landsmännische Helfershände sind insgeheim für Blaeser am Werk, so daß Rietschel nachträglich, ohne sein Urteil aufdrängen zu wollen («da Sie ja alle erleuchtete Männer sind«), ein langes

Empfehlungs-Schreiben für ihn losläßt. Aber da wird bekannt, daß im Herbst die Wettbewerb-Entwürfe zum Denkmal Friedrich Wilhelm III. für den Berliner Lustgarten ausgestellt sind. Drei Kölner reisen hin, finden aber unter den fünfzehn meist der Berliner Rauch-Schule entstammenden Einsendungen nichts Geeignetes für Köln, da die Sockelgestalten »statt der realen Geschichtsbilder nur aus allegorischer Symbolik« bestehen. Und weil auch durch Besuche in den Werkstätten jener, die sich nicht beteiligt hatten, bei Drake und Blaeser und auch jüngerer Künstler wie Sussmann und Reinhold Begas, »sich kein Genius hat finden lassen können«, und ebenfalls ein Abstecher nach Dresden und Besichtigung der Werkstätten von Hähnel und Donndorf ergebnislos bleibt, ist man klug genug, einen allgemeinen Wettbewerb an die deutschen Bildhauer auszuschreiben, der am 11. November 1860 vom Verwaltungs-Ausschuß unterschrieben die Einsendung von Entwürfen bis zum 1. Januar 1862 verlangt.

Der eigentliche spiritus rector dieses Ausschreibens ist der rheinische Poet und ungemein regsame Publizist Wolfgang Müller von Königswinter, dem Herr von Moeller in den rein künstlerischen Fragen rückhaltlos traut. Sonst sitzt unter den Mitgliedern des Ausschusses nur noch ein Künstler: Zwirner. So erscheint es erklärlich, daß die zu leistende Aufgabe genau und bis in die Einzelheiten vorgeschrieben wird, was sich wohl eine Zeit großer künstlerischer Spannung, aber kein mattes Jahrhundert leisten darf, wie denn der Erfolg auch gelehrt hat. Vorgeschrieben war die allgemeine Anlage von Reiterbild, Nebengestalten und unterem Zierfries, Haltung und Geste des Königs und die lehrreichen Darstellungen am Sockel, welche die kriegerischen Ereignisse des Befreiungs-Aufstandes mit den Hauptgeneralen an den hervorragendsten Plätzen zeigen sollten, Gründung und Befestigung des neuen politischen Lebens, Männer der Wissenschaft und Kunst, des Handels, Schiffbaus und was sonst anläßlich der Vereinigung der Rheinlande mit Preußen vornehmlich zu erinnern sei, und im übrigen solle sich aber ein Künstler, falls ihm etwas anderes beifiele, nicht abhalten lassen, seinen Gedanken Raum zu geben. Doch haben sich die Künstler gehütet, sich etwas anderes beifallen zu lassen, als in der seitenlangen Anweisung aufgegeben war, und als man 1862 dreizehn Entwürfe im Städtischen Museum ausstellen konnte, war es nur der Kölner Dombildhauer Christian Mohr und der junge Weimarer Professor Reinhold Begas, die sich eigene Gedanken gemacht hatten. Blaeser[22]), Drake, Franz, Heidel, Kalide, Möller, Schievelbein und Wredow aus Berlin, sowie Carl Cauer aus Kreuznach, Zumbusch aus München und ein Bildhauer Michael Breuer aus Köln, sie alle haben sich ängstlich nach den Winken des Ausschreibens gerichtet und wie Schulaufgaben ein und dasselbe Vorbild abgewandelt.

Abbildung 8. Reinhold Begas: Entwurf für das Kölner Denkmal Friedrich Wilhelms III. Ältere Aufnahme des zerstörten Modells im Stadtgeschichtlichen Museum zu Köln

Höchst aufschlußreich sind denn nun Aussprache und Urteil des sachverständigen Künstler-Ausschusses, den Herr von Moeller angesichts der Bescherung für unumgänglich fand und zu berufen den Direktor der Düsseldorfer Akademie Eduard von Bendemann bat. Vier Maler: Bendemann, Cornelius, Deger und Hübner; drei Baumeister: Hitzig, Hübsch, Wigmann; zwei Bidhauer: v. Launitz und Widnmann; zwei Hochschullehrer: Springer und Jahn, sowie der Gerichtsrat Reichensperger sind am 1. und 2. August in Köln und beraten. Bendemann beginnt und erklärt mutig, zur Ausführung könne er keinen der Entwürfe vorschlagen, es sei denn den von Begas, den er einen großartigen Wurf nennt. Er hatte offenbar Sinn für die genialische Art des jungen, damals noch fast unbekannten Bildhauers, der sich den König in Anlehnung an Schlüters Denkmal des Großen Kurfürsten als Triumphator auf mächtigem Roß dachte, getragen von den acht männlichen Sinnbildgestalten der Provinzen (Abbildung 8). Die anwesenden zwei Bildhauer ziehen lange Gesichter, mäkeln, die Bestimmungen seien doch so gar nicht befolgt. Der Archäologe Jahn hält die Vorschriften für einen Unfug, die Hauptforderung, dem König ein Denkmal zu setzen, sei

Abbildung 9. Christian Mohr: Entwurf für das Kölner Denkmal Friedrich Wilhelms III. Aufnahme wie bei Abbildung 8

glänzend gelöst; Hitzig lobt vor allem die niedrige Sockel-Anordnung. Neuer Vorstoß der Bildhauer: die sinnbildlichen Gestalten nähmen soviel Raum ein. Hübner lächelt, Sinnbilder seien in der Kunst unentbehrlich. Springer und Jahn unterstützen, finden alles bildnerisch vortrefflich und in großem Stil gestaltet. Noch einmal holen die Bildhauer ihre tifteligen Einwände hervor: die Allegorie, wenn schon nötig, sei hier denn doch übertrieben, schwülstig und unverständlich, und es sei geschichtlich erwiesen, daß von Michel Angelo aus nicht weiter gebaut werden könne, und die Bestimmungen, wo blieben die Bestimmungen des Aufrufs? Cornelius ist mit einem Worte entsetzt. Cornelius, der letzte Vertreter jener ersten deutsch-römischen Generation, die um das echte Maß der Höhen und der Tiefen gerungen hat, mochte das spätere Unheil ahnen, das hier seine ersten Schritte tat. Als das Gutachten später den Teilnehmern zur Unterschrift vorgelegt wird, setzt sich der achtzigjährige Mann hin und hängt noch einen ganzen Aktenbogen an: ». . Vergebens habe ich mich bemüht in dem Begassischem Model alles das zu erkennen was meine Herren Collegen darinn gefunden haben; ich halte mich vielmehr verpflichtet, meine mir von Jugend an so theure Stadt Cölln vor jener misverstandenen Michelangelesken Überschwenglichkeit zu warnen, indem ich auf die Verwüstung hinweise, welche sie vor 3 Jahrhunderten in Italien angerichtet hat, sie aber für Cölln vollends ganz unpassend ist«.

Cornelius ist dagegen wärmster Fürsprecher des gedankenreichen Mohrschen Entwurfs, der in Anlehnung an die Igeler Säule ein hochragendes mit vielerlei Bildwerk versehenes Steingebäude darstellte und in recht rheinischer Fühlweise mehr eine gesamte Geschichte der Rheinlande als Beziehungen zu Friedrich Wilhelm zur Anschauung bringen sollte (Abbildung 9). Vor allem aber nimmt sich Reichensperger, der sich auch um den Ausbau des Doms so verdient gemacht hatte, des Mohrschen Entwurfs an, und mit Seitenhieben auf Begas, dessen Stil die Tendenz eines Kraftgenies zum Zopf verriete, und auf das leidige Programm, das zu den zwei Reiterbildern auf der Brücke nun auch noch ein drittes in ein und derselben Stadt vorsehe und der deutschen Künstlerschaft ein ungerechtfertigtes Ar-

mutszeugnis ausstelle, empfiehlt er dringend die Ausführung jenes, weil es weniger auf ein persönliches als auf ein geschichtliches Denkmal ankomme. Baurat Hübsch findet das auch, zumal die andern so über Gebühr nüchtern und fürchterlich langweilig seien. Als Jahn dagegen nicht nur die Darstellung der ganzen Kulturgeschichte, sondern auch die Anlehnung eines Ehrenmals an ein antikes Grabmonument für unzulässig hält, schließen sich dem die beiden Baumeister an, die Igeler Säule sei allerdings überhaupt ein Spätwerk der ausgearteten Antike, von Herrn Mohr überdies nicht einmal glücklich nachgebildet.

Da sich über die anderen gleichartigen Entwürfe keine Besprechung entspinnen wollte, stimmte man über die Preisverteilung ab. Für die engere Wahl schieden sofort aus: Heidel, Kalide, Möller, Wredow. In die engere Wahl gelangte Mohr einstimmig, Schievelbein mit allen Stimmen außer einer, Begas mit neun Stimmen, Cauer mit sieben, Blaeser und Drake mit je drei. Die endgültige Abstimmung bestimmte die fünf Preise in der Reihenfolge für Begas, Schievelbein, Mohr, Blaeser und Cauer, doch wurde ausdrücklich bemerkt, daß infolge des allzu genauen Programmes die schöpferische Lust der Künstler zweifellos beeinträchtigt gewesen wäre und sich daher kein preiswürdiger Entwurf im eigentlichen Sinne, d. h. zur Ausführung geeignet, vorgefunden hätte.

Seltsam mutet uns heute an, daß die Herren sich des anderen Tages auf die Suche nach einem geeigneten Platz begaben, wo solcher in Zeiten großer Bildhauer immer das anfänglich Gegebene war. In Frage kam der Heumarkt, wurde jedoch wegen der damals noch darauf stehenden Gebäude von Wache und Börse für unpassend gehalten. Ferner der Altmarkt unter der Voraussetzung, daß die Bäume fielen, nur die beiden Bildhauer fanden den volksbelebten Platz denn doch zu alltäglich für ein Königsdenkmal. Schließlich der Neumarkt, dessen Weite aber selbst für ein größeres Denkmal nicht günstig erachtet wurde, wo es nur wie der Schmuck eines Exerzierplatzes wirken würde. Die Frage blieb unentschieden.

Kaum wurde das Ergebnis des Gutachtens bekannt, lärmte die Presse: »Das also wäre das Resultat dieser jahrelangen Deliberation . . . Dieser sculptorische Schwindel (des Begas) . . diese acht Unholde, diese acht Cyclopen im Renaissance- oder Rococo- oder weiß Gott welchem ausgegrabenen und anstudirten Stil sollen die preußischen Provinzen, dieser Reiter auf dem dreißigjährigen Kriegsroß die königliche Würde, diese vier wildherzigen Löwen mit drohenden Tatzen die Stärke des Staates darstellen? .. Hätten die Mameluken die preußischen Provinzen erobert, ja dann .. Aber wir, loyale Bürger in Hüten und schwarzen Fräcken, friedlichst und freiwilligst einem freundlichen Königreich annectiert, wir sollten auf unsere Anregung und unsere Kosten diesen Act darstellen lassen in den Formen

einer barbarischen Vergewaltigung?.. Dieses Monument wird die Seelen der Beschauer mit Grausen erfüllen, statt mit Lust. Wer nachts in die Nähe käme, wäre genöthigt, einen Dienstmann zu miethen, um nicht allein zu sein unter Ungeheuern. Das ists ohne Zweifel, was die Preisrichter nicht bedacht haben». Ferner: »Reiterstatuen! Als ob man nicht hätte froh sein sollen und Gott danken, endlich einmal ohne die alte Mähre auszukommen. Aber da stehen sie und reiten im Schritt, im Trab und im Galopp, eins lederner, eines bangseliger als das andere — aber zum Ziel kam keins .. Da blieb in der Noth der Sockel, rings mit Ideen, Allegorien, Darstellungen beklekst ... Der König reitet spazieren, derweil andere unter seinen Absätzen Geschichte machen. Eine verdriesliche Wirkung, aber man sehe doch nur einmal die Drakesche Skizze, wo ein ganzes Reitercorps zwischen den Hinterbeinen des königlichen Pferdes hervorbricht, während die Majestät in entgegengesetzter Richtung ruhig ihres Weges trabt. Ist das Satyre oder Unverstand?« Ferner: »Es handelte sich nicht darum, einen großen Herrscher .. zu verewigen, sondern .. einen bestimmten politischen Act. Ein Anschluß von Provinzen ist keine Person sondern eine Tatsache. Der Tatsache wird ein Monument gesetzt, und dem König nur, sofern er dazu in Beziehung steht«.

Herr von Moeller dürfte dergleichen ungern nach Berlin gemeldet haben. Er findet einen Ausweg. Da beim Kronprinzen und Hof unter den eingesandten Abbildungen die nach dem Mohrschen Entwurf besonders beifällig aufgenommen worden war, setzt von Moeller seinen Willen, freilich nur durch knappe Mehrheit im Verwaltungs-Ausschuß, durch, einen zweiten Wettbewerb auszuschreiben, der auch architektonische Arbeiten einschließen soll. Er hat sofort den Wortlaut zur Hand, vor dem aber der zu Rate gezogene Bendemann eindringlich warnt, um nicht die Kräfte der Bildhauer durch Zweifel und Mißtrauen zu lähmen. Begas und Mohr, in zweiter Linie Schievelbein und Blaeser würden bei persönlicher Aufforderung Ausführungswürdiges einsenden, ein allgemein wiederholtes Ausschreiben aber würde heillose Verwirrung stiften ohne Aussicht auf Besseres, da schon das Beste zusammengekommen wäre, was die Bildhauer Deutschlands zurzeit leisten könnten. Das alles ist von Moeller ganz egal, hat die erste Parade nicht geklappt, wird weiter exerziert: Das zweite Preisausschreiben erscheint unter dem 5. Dezember 1862.

Allgemeine Bedrückung. Schievelbein kann sich nicht entschließen, »da das Resultat der Concurrenzen meist so niederschlagender Natur ist um den Wettkampf von neuem zu wagen«. Drake erhebt kläglich seine Stimme: »Die Aufforderung zur 2. Konkurrenz ist in meine Hände gelangt, schweigend antworte ich dem Comité .. und in der That ich kann die Bescheidenheit nicht haben es begreiflich zu finden, daß mein Freund Blaeser und ich, so konnten behandelt werden .. die beiden einzigen

älteren Männer . . Wie aber wäre es dem denkendem Künstler möglich, sich an dieser 2. Konkurrenz zu betheiligen« usw. usw. Und richtig, alles was irgendwie einen Namen hat hält sich zurück, außer dem unermüdlichen Mohr, der seinen ersten Entwurf etwas verändert hat, und Schievelbein, der sich nun doch noch entschlossen hat, aber vor lauter Ratlosigkeit drei Abwandlungen schickt. Im übrigen hat sich eine zweite Garnitur eingestellt, Namen, die man nie gehört hat: zwei Kölner Bildhauer Michel Breuer und Bernhard Imhoff, zwei Berliner G. Willgohs und Moritz Schulz, letzterer zur Zeit in Rom wie auch Hermann Schubert aus Dessau, dann aus Hamburg Julius Lippelt, aus Breslau Hermann Michaelis und aus Wien der k. k. Bildhauer Vincenz Pilz. Zwei Koblenzer Baukünstler Ernst und Hack schickten einen (natürlich gotisierenden) Entwurf in Art des Teutoburger Hermannsdenkmals, aus Gußeisen vor dem Dom aufzustellen, »mit Nischen für (beiläufig 42) Helden«. Und — o aufdämmernde Zeit der Gründerjahre — ein Berliner Künstlerunternehmen, Baumeister Kolscher, Maler Gustav Graef und Bildhauer Rudolf Siemering, wagte sich in einem Entwurf vor, der alles erdenkliche Schöne zusammenfaßte: große Hallen mit wundervollen Schlachtenbildern, Marmorfürsten unter Baldachinen, Victorien mit innerlicher Wärme auf Strebepfeilern sitzend, wappenverzierte Geländer, überall Helme, eiserne Kreuze, preußische Adler aus Bronze.

Ebenso kümmerlich ist der Künstler-Rat, den Moeller selbst, da Bendemann es begreiflicherweise ablehnt, zusammentrommeln muß. Er will einen Maler, einen Baumeister und drei Bildhauer, und nachdem außer Bendemann auch Lessing auch Kaulbach abgesagt haben, finden sich Pfingsten 1864 Carl Sohn aus Düsseldorf, Stüler, der sowieso in Köln zu tun hat, und die Bildhauer Hähnel, Widnmann und Albert Wolff zusammen, urteilen, ausführen lassen könne man nicht einen der Entwürfe, und verteilen die ausgesetzte Preissumme nicht als Preise sondern als Entschädigung für aufgewandte Arbeit an Mohr, Pilz und Schubert in erster, Lippelt und Schulz in zweiter Klasse. Die Herren reisen wieder ab, und einige nehmen Anstand, Gutachter-Gebühren und Reisevergütung zu fordern.

Unmittelbar darauf schreibt Herr von Moeller an Schievelbein und Blaeser und tut damit im wesentlichen nichts als was Rauch, Rietschel und Bendemann schon vor Jahren geraten haben. Da er beabsichtige, zur Feier des fünfzigjährigen Jubeltags der Vereinigung der Rheinlande mit Preußen den Grundstein zu legen, und das sei bald, so soll in gemeinsamer Arbeit der beiden sogleich mit Planen begonnen werden. Indes der schwierige und kränkliche Blaeser noch Bedenken wegen der Gemeinsamkeit bei einer solchen Arbeit äußert, greift der biedere Schievelbein sofort mit beiden Händen zu; aber auch Blaeser gibt schnell bei,

Abbildung 10. Gustav Blaeser (Reiterbild) und Friedrich Schievelbein (Sockel): Friedrich Wilhelm III. Entwurf für eine Aufstellung auf dem Neumarkt, im Hintergrund das Richmodische Haus

nachdem Müller von Königswinter seinem Freund ins Gewissen geredet. Nach mündlichen Besprechungen ergeht am 21. Juni 1864 der förmliche Auftrag an die beiden Bildhauer, einen genauen Entwurf des Denkmals einzusenden, wobei Schievelbein den Sockel, Blaeser das Reiterbild fertigen soll. Schievelbeins Sockel trägt auf seinem unteren sehr breiten und in Mannshöhe mit einem durchlaufenden flachen Friese versehenen Teile, nach dem Wunsch von Moellers, vier Feldherrnbilder zu Pferde, in der Mitte jeder Seite, und links und rechts von stehenden Männern flankiert. Der hohe Mittelbau trägt Blaesers Anteil, das Pferd schreitend, den Herrscher mit Szepter und »statt im Königs- im Krönungsmantel«, der mehr eine malerische imponierende Wirkung mache (Abbildung 10)[23].

Trotzdem der Künstler-Ausschuß die Weite des Neumarkts für ein Denkmal unzuträglich erachtet hatte, beantragt von Moeller die Überlassung der Platzmitte von der Militärverwaltung, die aber keine Genehmigung erteilen will, da der Neumarkt die »einzige Place d'armes innerhalb der Enceinte der Festung Cöln sei und auch Se. Majestät bei momentaner Anwesenheit in Cöln daselbst allein die Garnison sehen könne«. Worauf die Stadtväter verwundert die Köpfe zusammenstecken und die Übertragung dieses ihres Platzes ins Grundbuch schleunigst nachzuholen beschließen. Umsonst. König Wilhelm, in dem Streitfall um seinen Wunsch angegangen, befiehlt den Heumarkt, und Blaeser, von allen guten Geistern

großer Bildhauer verlassen, schlägt die Kreuzung der beiden Hauptachsen dieses Platzes vor. Er, der Künstler, sah nicht anders als all die Auftraggeber von Denkmälern (bis auf unsere Tage), die mehr als das Werk den Akt der Grundsteinlegung oder Einweihung im Auge haben.

Mit rastlosem Eifer betreibt von Moeller jetzt die Vorarbeiten zur Grundsteinlegung, wird freilich von den Stadtverordneten, seitdem an Stelle seines treuen Trabanten Stupp Bachem Oberbürgermeister geworden, wenig darin unterstützt und sogar gelegentlicher Übergriffe auf die Stadtrechte verwiesen. Aber er ist es, der nun für alles sorgt: die Einladung Sr. Majestät und der Allerhöchsten Herrschaften sowie der Höchsten, der Heeresvertreter, des Kölner Männer-Gesang-Vereins; der die Urkunde zur Grundsteinlegung »Zum glorreichen ewigen Angedenken« entwirft, die Festordnung mit Glockengeläut und Gottesdiensten, Wettfahren auf dem Rhein und Steigen von Luftballonen an und auf demselben, Spenden an Veteranen-Witwen und die ältesten Greise, Bewirtung der Elementarschüler auf Spaziergängen in den Umgebungen Kölns; wann die Lebehochs zu ertönen haben und alles übrige genau vorbedenkend. Auch die Festrede, wozu der Minister des Inneren Eulenburg nur zu erinnern hat, daß »alles vermieden werden soll, was die Kaiserlich französische Regierung verletzen könnte«. Die feierlichen Vorgänge spielen sich, nur zage von den Zeitungen bekrittelt, am 15. und 16. Mai 1865 planmäßig ab, mit dem Erfolg, daß Herr von Moeller bald als Oberpräsident nach Kassel berufen wird, um dann nach dem französischen Kriege diesen Ort seines Wirkens mit Straßburg zu vertauschen.

Die Akten sprechen nun zwei Jahre lang von dem Sockel. Ein Abänderungsvorschlag jagt den anderen, wer auf den vier Nebenrossen sitzen, wer zu Seiten, wer an den Ecken stehen soll. Blücher und York behaupten sich, Gneisenau und Scharnhorst werden von Bülow und Kleist verdrängt; Motz oder Maaßen, das ist die Frage; Lützow und Humboldt wandern ruhelos auf dem Piedestal umher; Arndt, Körner und Schenkendorf werden in den Zierfries verbannt, »da ihre Wirksamkeit in jener großen Zeit doch nur privativer Natur war«, sagt der König und fügt hinzu: »Überhaupt finde Ich die Idee, vier wirkliche Reiterstatuen um eine andere, wenn auch größere Reiterstatue, aufzustellen, nicht glücklich, während die Aufstellung von dergleichen um die Statue Friedrich des Großen in Berlin als Verzierung des Piedestals und nur halb hervortretend sehr motiviert ist. Wilhelm«. Herr von Wittgenstein (Roisdorf), als Vorsitzender des Verwaltungs-Ausschusses Nachfolger des von Kassel aus Ratschläge erteilenden von Moeller, weiß nicht aus noch ein. Schievelbein verzweifelt. Hier konnte nur eines helfen: er stirbt am 6. Mai 1867.

Müller von Königswinter besucht sofort und bittet alsbald brieflich seinen Freund Blaeser auf Du und Du, schleunigst herbei zu eilen. Der

Poet hält jetzt den Faden dieser Geschichte: Sollte Ersatz für Schievelbein gesucht werden, so sei wohl allein Drake der geeignete Mann, bedenke man aber dessen hohes Alter und überhaupt die Unzuträglichkeit eines »Dualismus bei solchen Arbeiten«, so solle man doch getrost Blaeser das Ganze anvertrauen. Der erklärt sich nicht abgeneigt und verspricht, von den inzwischen übernommenen Aufträgen nur das Marmorstandbild Friedrich Wilhelms IV. für den Park von Sanssouci noch ausführen zu wollen, dagegen denselben Herrscher reitend für die Freitreppe der National-Galerie einem seiner Schüler zu überlassen, zumal diese Sache noch nicht fest abgeschlossen sei. Dies Zugeständnis konnte Blaeser wohl einräumen, waren doch größere Arbeiten seiner Hand eben vollendet, wie das würdige, allerdings ganz den Rauchschen Liege-Statuen nachgemachte Grabdenkmal des Kommerzienrates und Kunstsammlers Peter Louis Ravené, dessen Totenbild, mit zwei Singe-Engeln zu seinen Füßen, unter einem romanisierendem Baldachin nach dem Entwurf von Stüler heute noch eins der auffälligsten Werke auf dem alten Hugenotten-Friedhof vor dem Oranienburger Tor ist[24]); andere waren der Vollendung nahe, wie die Giebelgruppe des ehemalig herzoglichen Schlosses zu Braunschweig, auf der, freilich in reichlich flauer Vereinzelung der sieben Gestalten, Ritterschaft und Geistlichkeit dem Löwen Heinrich huldigen[25]). Die Anfertigung des Standbildes Friedrich Wilhelms IV. in Marmor, dessen Gipsmodell übrigens auf Schloß Stolzenfels steht, zog sich bis 1873 hin[26]), und inzwischen hat Blaeser doch noch das eine oder andere Werk ausgeführt. Zu nennen wären die Büste Alexanders von Humboldt für New York, die im Sommer 1869 durch Kabeltelegramm bestellt und drei Monate darauf enthüllt und dazu als erstes bedeutendes Denkmal dieser Stadt in der ganzen Welt Aufsehen erregte[27]), und die ausgezeichnet geratene Büste Hegels, ein Geschenk der Philosophischen Gesellschaft an die Stadt Berlin und von dieser 1871 auf dem Hegelplatz hinter der Universität aufgestellt[28]).

Was das Kölner Denkmal betrifft, so gab sich der Künstler also ans Werk und reichte bald darauf einen Entwurf ein, der auf die Schievelbeinschen Reiter verzichtet und dafür vier Herolde an den Ecken aufbaut. Müller von Königswinter bezeichnet sie aber als statistischen Schmus, unterstützt durch ein Gutachten der Sachverständigen Drake, Springer und Camphausen, »daß die zu Grunde liegende Idee nur durch historische Persönlichkeiten zur Erscheinung gebracht werden könne«. Blaeser ersetzt sie flugs durch die vier Heerführer: Blücher, Bülow, Kleist von Nollendorf und York, indes er an den Schmalseiten je einen Staatsmann anordnet: Stein und Hardenberg, an den Längseiten je fünf Gestalten der neueren preußischen Geschichte. Was Blaeser von den Schievelbeinschen Vorarbeiten übernommen hatte, war der untere durchlaufende Fries mit

den Flachbildwerken, er mußte ihn jedoch zuguterletzt wegen zu hoher Kosten auf die Hauptseiten allein beschränken, indes die runden Ecken wie der übrige Sockel ganz in geschliffenem Syenit hergestellt werden sollten. So steht denn nun endlich das auszuführende Denkmal in seinen Grundzügen fest, nachdem seit der ersten Anregung dazu fast volle vierzehn Jahre hingegangen waren[29]).

Blaeser war jetzt auch kein junger Mann mehr, und die Mühen und Hoffnungen seiner letzten fünf Jahre, die ihm noch beschieden waren, werden aus seinen Briefen deutlich, von denen mehrere kennzeichnende Stellen im Anhang angefügt sind. Er wird in ihnen nicht müde, die Schwierigkeit der Aufgabe zu betonen, selbst immer wieder zu erstaunen über das Kolossale des Werks, das an Wirkung von keinem in Europa übertroffen werde und eins der größten der Welt sei. Er bittet und preist unausgesetzt den lieben Gott und dienert in einem Atem vor den wohllöblichen Auftraggebern, Besuche des Königs bringen ihn gänzlich aus dem Häuschen, dann ringt er wieder mit dem »Genius, der ihm nicht immer hold« sei, gelobt seine Kräfte anzustrengen und findet sein Verdienst mit Rücksicht auf seine Sorgen und Zeitverluste sehr bescheiden, innig bedauert er Mißverständnisse, lenkt sich empfehlend immer wieder ein und verharrt in vollster Tatkraft und Ehrfurcht. Dieser Mann ist, nach allem, wie er aus seinen Äußerungen und wie er auch auf verschiedenen zeitgenössischen Bildnissen in Erscheinung tritt, eine weiche und warmherzige, leicht gerührte, schnell verzweifelnde Natur gewesen, gemütvollem Familienleben gern hingegeben, zu geselligen Freundschaften neigend und kein Verächter von Wein und Lied. Unberührt von äußeren Ereignissen berichtet er aus dem tiefsten Kriegswinter nur von den kleinen Fortschritten, den Enttäuschungen und Mühsalen seiner Arbeit, und als Krankheit ihn mit den Flügeln des nahen Todes streift, wird die Schwächlichkeit und Verworrenheit seiner geistigen Haltung deutlich. Das ist das Künstler-Schicksal in einem Jahrhundert, das so sehr von anfänglicher Höhe hinabgleitend im Verhältnis, wie der äußere Aufschwung es hob, innerlich erlahmte und einen seiner größten künstlerischen Aufträge in solche Hände legen mußte.

Die Arbeit in der Blaeserschen Werkstatt wird zum Großbetrieb. Indem er selbst mit dem Baurat Strack die Gestaltung des Architektonischen und dessen Vereinheitlichung mit dem Plastischen eingehend berät, nähert sich ein Modell nach dem anderen der Vollendung. Wie er selbst in seiner Jugend in der Rauchschen Werkstatt Mitarbeiter am Friedrichs-Denkmal gewesen, beschäftigt er nun auch eine Reihe von Hilfskräften, die seine Tonmodelle aus dem Kleinen in die vorgeschriebene Größe übertragen und zum Versand an das Gräflich Einsiedelnsche Hüttenwerk Lauchhammer zum Bronzeguß fertig machen. Aber das Werk schreitet

nicht so rüstig vor wie erhofft, und wiewohl von Köln aus wieder und wieder »hinsichtlich der Wechselfälle des Lebens« zur Beschleunigung angespornt wird, sind erst die sechs einzelnen Hauptgestalten am Sockel und die neun Einzelteile des Reiterbildes selbst in der Lauchhammerschen Hütte so gut wie fertig[30]), als den zur Kur in Cannstadt weilenden Künstler der Tod dort am 20. April 1874 ereilt.

Der Tod Blaesers konnte die Vollendung des großen Denkmals nur verzögern, nicht mehr unterbinden. Die Bauräte Strack und Hitzig, schon seit Jahren im Auftrag der Kölner als Vertrauens-Prüfer der Blaeserschen Werkstatt-Arbeiten tätig, schlagen sogleich als die Fortführer des Begonnenen die Bildhauer Alexander Calandrelli und Rudolf Schweinitz vor. Ihnen wird denn auch das Weitere anvertraut: Calandrelli hat die Oberleitung und soll die unteren Bildwerktafeln entwerfen und selbständig ausführen, Schweinitz, unterstützt von dem bisherigen Schüler Blaesers Schuhler, soll von den Fünfergruppen des Sockels die eine (nördliche) nach den Bläserschen Entwürfen vollenden, die andere mit Benutzung der Vorarbeiten entwerfen und ausführen. Allzu eifrig sind sie anscheinend nicht gewesen, denn die Gießhütte beklagt sich durch all die Jahre bitter über das Ausbleiben der Modelle, wodurch sie ihre vielen Arbeiter beschäftigungslos herumstehen habe, und ein Kölner schreibt dem anderen: »Ich habe dem Prof. (Calandrelli) einen derben Brief geschrieben, denn solche Faulheit ist mir noch nicht vorgekommen . . . und er kann sich freuen, wenn ich nach Berlin komme . . Merkwürdige Leute diese Künstler«. Calandrelli hatte freilich mit dem Beschaffen von Bildnissen für seine gestaltenreichen Bildertafeln viel Plackerei, muß auch auf Wunsch der Kölner manchen Entwurf abändern. Als neue Sachverständige treten der Maler Hermann Becker und der Baurat Raschdorff auf, derselbe Raschdorff, der späterhin durch den Berliner Dom zu einer traurigen Berühmtheit gelangen sollte. So erschienen die Sinnbilder neben der Widmungstafel an der Stirnseite einmal in der Größe verfehlt, dann wieder zu einfach; so wurde gestritten, ob auf ihr »Dem Andenken« oder »Dem König Friedrich Wilhelm III. die dankbaren Rheinlande«, ob 1865 oder welche Jahreszahl stehen sollte; ob je zwei oder drei Felder an den Langseit-Tafeln passend wären; ob das Feld »Weinbau« nicht besser in »Handel« verwandelt werden möchte; ob im Feld »Dombau« die Brüder Boisserée sitzend darzustellen schicklich sei, da sie so, obwohl durch die Gestalten Schinkels und Zwirners von denen des Kronprinzen und des Kardinals getrennt, gar unehrerbietig erschienen; ob die Mischung idealistischer und realistischer Darstellung im Feld »Industrie« hinreichend dadurch gerechtfertigt sei, daß dies bei Berliner Denkmälern auch so wäre; et ad infinitum.

Immerhin wurden die Schweinitzschen Gruppen im Frühjahr 1877, die

Abbildung 11. Das Denkmal Friedrich Wilhelm III. auf dem Kölner Heumarkt
Ältere Aufnahme, im Hintergrund die Domtürme im Gerüst

letzten Calandrellischen Tafeln im darauf folgenden Winter zum Guß gegeben, und als im Sommer 1878, sobald der Aufbau des in rotem schwedischen Granit erbauten Steinsockels es zuließ, die Bronzeteile aufgesetzt

und eingelassen waren, konnte im Herbst desselben Jahres nichts mehr die Feier einer prunkvollen Enthüllung im Beisein des Kaisers aufhalten. Die letzten Arbeiten des Verwaltungs-Ausschusses bestanden im Anbringen eines von Strack entworfenen sehr preußischen Eisengitters und im Schlagenlassen einer Gedenkmünze, die aber, bis zum Fest nicht mehr fertig geworden, betrüblicherweise hinterher verteilt werden mußte. Christian Boisserée, dessen Triumphbogen-Vorschlag vor fünfundzwanzig Jahren zu seinem und unserem Kummer so gänzlich unter den Tisch gefallen war, durfte nun doch wenigstens die Freude erleben, daß Calandrelli nach seinen Angaben die Zeichnungen der Schaumünze entwarf. Zum Schluß hatte dann der Verwaltungs-Ausschuß nur noch die Aufgabe, die Geldgeschäfte abzuwickeln, deren End-Abrechnung ein letztes Ehrenlicht auf seine Tätigkeit werfen möge: nachdem der »aus patriotischen Gaben der Bewohner der Rheinprovinz« genährte Schatz mit Zins und Zinseszins auf mehr denn dreiviertel Millionen Mark angeschwollen war, blieben nach Abfindung aller Forderungen annähernd noch 100000 Mark übrig.

Wer heut auf den Kölner Heumarkt kommt, streift, inmitten all der unschätzbaren Schöpfungen mittelalterlicher Baukunst dieser Stadt, das Denkmal Friedrich Wilhelms III. meist nur mit einem sehr flüchtigem Blick: in der Tat, dies Werk ist im eigentlichen Sinn unvolksmäßig geblieben. Wenn aber einer dies vereinsamte Granit- und Bronze-Gebäude eingehender ins Auge fassen sollte, mag sein Sinn durch dessen allgemeine Erscheinung nicht unangenehm berührt werden. Man hat klug und geschickt all die Fehler vermieden, die dem Rauchschen Friedrichs-Denkmal in Berlin anhaften: auf die Ferne wirkt das große Reiterbild recht bedeutend, beim Näherschreiten treten die immer noch überlebensgroßen Einzelgestalten deutlich in Erscheinung, ohne daß die riesigen Formen von Roß und König bedrohend oder drückend würden, und zunächst am Gitter stehend mag man sich an den bilderreichen Einzeltafeln erfreuen. Wieviel vom Ganzen Blaeser zuzuteilen ist, mag aus der Geschichte vom Werden dieses Werks klar geworden sein, doch soll man bedenken, daß ein nicht unwesentlicher Anteil in der Einhaltung glücklicher Maßverhältnisse auf Kosten des Baumeisters Strack zu setzen ist, dessen Hauptschöpfungen in Berlin, das Kronprinzen-Palais, die National-Galerie und die Siegessäule, anknüpfend an die heimische Bauüberlieferung, sich, wenn auch spätgeboren, so doch durchaus würdig in der Haltung zeigen.

ANMERKUNGEN

als Liste der wichtigeren Werke Blaesers

[1]) *Julius Blaeser*, Bruder des Künstlers, 1834, Statuette, h. 44 cm. Gips, Frl. Blaeser, Berlin; Bronze, Kunstmuseum, Düsseldorf. (Abb. 2.)

[2]) *Zarin Alexandra Feodorowna*, 1835, Reiterstatuette, h. (mit Standgestell) 50 cm. Mehrere Bronzegüsse für den preußischen und russischen Hof, der erste bei Frl. Blaeser, Berlin. (Abb. 1.)

[3]) *Christian Rauch*, Statuette, h. 48 cm, Bronze, Schloß Charlottenburg.

[4]) *Eugen Trowitzsch*, Verleger, Statuette, h. 50 cm, Gips, Frl. Blaeser, Berlin.

[5]) *Karl Friedrich Lessing*, 1838, Statuette, h. 45 cm, Bronze, National-Galerie.

[6]) *Wilhelm Schadow*, Sitzstatuette, h. 36 cm, Gips, Modell-Sammlung der National-Galerie; Bronze, Kunstmuseum, Düsseldorf. (Abb. 3.) Auch in Lebensgröße ausgeführt, h. 1,56 m, Gips, Modell-Sammlung der National-Galerie.

[7]) *Beethoven*, 1840, Entwurf für das Denkmal in Bonn, h. 44 cm ohne Sockel, Gips, Frl. Blaeser, Berlin. Ein Bronzeguß des Entwurfs samt Sockel im Museum Schloß Monbijou, Berlin. Über das Preisausschreiben vgl.: P. O. Rave, Das Beethoven-Denkmal in Bonn, mit vielen Abb., Beethoven-Festschrift des Bonner General-Anzeigers vom 26. März 1926.

Andere (ebenfalls vergebliche) Denkmals-Wettbewerbe waren der für das *Schinkel-Denkmal* in Berlin 1860 und für das *Schiller-Denkmal* in Berlin 1862. Von *Schinkel* gibt es ein Profilbildnis von Blaesers Hand aus früherer Zeit, davon hängt eine Ausfertigung in gebranntem Ton im Städtischen Museum zu Potsdam (Leihgabe von Dr. Heiland), einen Bronze-Guß besitzt die National-Galerie, Tondo, Dm. 40 cm, bez. Schinkel 1840, G. Blaeser fec. Ähnliche kleine Bronze-Rundtafeln mit Bildnissen berühmter Künstler: *Schadow, Cornelius, Kaulbach*, gleichfalls im Besitz der National-Galerie. Ein zweites *Schinkel-Bildnis* von Blaeser befindet sich unter den acht Rundtafeln mit Bildnissen berühmter Männer an der Kuppel der „Gedenkhalle der Kunst, Wissenschaft und des Gewerbefleißes", welche die Einwohnerschaft der Stadt Berlin bei der Herrichtung des Palais Friedrich Wilhelm als Kronprinzenpalais durch Strack 1858 dem Erlauchten Paar als Geschenk machte.

[8]) *Preußen-Brunnen*, 1842, Entwurf für einen Platz in Berlin, h. etwa 2 m, Gips, zerstört. Zeichnung dazu, Blei, h. 29 cm, br. 22 cm, National-Galerie. (Abb. 4).

[9]) *Musizierende Knaben*, 1843/44, Statuetten, Stuck, Erster Rang im Staatlichen Opernhaus, Berlin.

[10]) Als einziges bildnerisches Ergebnis der Italienreise wird ein *Sizilianischer Stierkopf* mit echten Hörnern aus Palermo erwähnt.

[11]) *Athena leitet den Krieger im Kampf*, 1846/54, Marmorgruppe, h. etwa 3,50 m, Schloßbrücke, Berlin. (Abb. 5.)

[12a]) In der Staatlichen Porzellan-Manufaktur befinden sich folgende Büstenmodelle von Blaeser: *August von der Heydt* (1857), *Prinz Wilhelm* (1859) und *König Wilhelm I.* (1861).

[12]) *Emilie Horn*, Braut des Künstlers, 1848, Büste, h. 56 cm, Gips, Justizrat Mardersteig, Weimar; Bronze, National-Galerie.

Im selben Jahr entstanden die Bildnisse der Schwiegereltern des Künstlers, *Christian* und *Caroline Horn* aus Blankenburg, Rundtafeln, Gips, Dm. je 28 cm, Frl. Blaeser, Berlin. 1852 fertigte er das Bildnis seiner ältesten Tochter *Christiane Blaeser*, Gips (?), h. 48 cm, als Geschenk an Rauch gekommen; Nachguß bei Frl. Blaeser, Berlin.

[13]) *August Wilhelm Francke*, Oberbürgermeister, 1853/56, Standbild, Bronze, h. etwa 2,40 m, Magdeburg. Durch ein 1907 aufgestelltes Denkmal Otto von Guerickes von seinem alten Platz vor der Hauptwache auf den Nordfriedhof verbannt.

[14]) Es sind die Dichter: *Dante, Petrarca, Ariost* und *Tasso*. Die Gegenstücke: *Herder, Wieland, Schiller* und *Goethe* sind auch von Blaesers Hand, aber nach bekannten Vorbildern. Marmorhermen, h. je 1,80 m, Garten des Schloßes Charlottenhof bei Potsdam.

[15]) Die vier Darstellungen am inneren Gewände des Tors: *Kriegsgöttin auf Zweigespann, Auszug zur Schlacht, Siegesgöttin auf Viergespann* und *Einzug des Siegers*. Tonreliefs, h. je 1,25 m, br. je 2,46 m, Weingartentor bei Potsdam. C. L. Häberlin-Belani schreibt S. 221 seines Buches Sanssouci, Potsdam und Umgegend, Berlin 1855, diese Tafeln dem Schievelbein zu.

[16]) *Weihnachtsengel* und *Neujahrswunsch*, 1850, zwei Statuetten, h. je 58 cm, Gips, Frl. Blaeser, Berlin; Bronze, Schloß Charlottenburg. Auf einem Sockel die Widmung: „Meinem Könige ein glückseliges Neujahr!! Gust. Blaeser f. 1851". Der Kopf des Engels in Lebensgröße, h. 47 cm, Marmor, Schloß Charlottenburg.

Ähnliche Genre-Arbeiten: ***Der Trinker*** und *Die Winzerin*, zwei Statuetten, h. 64 und 54 cm, Gips, Frl. Blaeser, Berlin und Justizrat Martersteig, Weimar; Bronze, Schloß Charlottenburg. *Hymen*, Statuette, Gips, Frau Hansen, Gießen.

[17]) Staatsaufträge der 50er Jahre: *Prophet Daniel*, Standbild mit nacktem Engelknaben auf der Kuppel des Schlosses, Berlin. *Borussia*, Standbild, Sandstein, Ostgiebelbekrönung am Neuen Museum, Berlin. *Hochmeister Albrecht von Brandenburg*, Standbild, Westtor der Marienburger Nogatbrücke. *Der König und seine Pommern*, Hochrelief, gebrannter Ton, Westtor der Dirschauer Weichselbrücke.

[18]) Die Büsten für das Kölner Museum: *Wallraf* und *Richartz*, 1854/60, h. 74 und 76 cm, Marmor, Wallraf-Richartz-Museum, Köln. (Abb. 6) Die Büste *Richartz* ließ Professor Firmenich 1861 für die Vorhalle im Richartzschen Haus überlebensgroß ausführen. 1861 bezeichnet ist auch die Büste des Kölner Oberbürgermeisters *Hermann Joseph Stupp*, von der das Stadtgeschichtliche Museum zu Köln einen bronzemäßig getönten Gipsabguß verwahrt.

[19]) *Agrippina* und *Hl. Helena*, zwei Architekturfiguren, Sandstein, außen am zweiten Geschoß des Haupteingangs des Wallraf-Richartz-Museums, Köln.

Andere Bauplastik der 60er Jahre: *Arbeitergruppe*, am Portal der Borsigschen Fabrik. Zwei Bronzereliefs am Tor des Kaufhauses Rudolph Hertzog in der Breiten Straße: *Kaufmanns Wanderjahre: Auszug* und *Heimkehr*, 1866, 25 : 55 cm. *Vom Fischerdorf zur Weltstadt*, zwei Fensterbogenzwickel mit Drei-Wappenschild am Rathaus, sämtlich Berlin.

[20]) *Die Gastlichkeit*, 1860, Standbild, h. 2,15 m, Marmor, Neven-Du Mont, Köln. Zweite Ausfertigung, vollendet von Hermann Wittig 1874, in der National-Galerie. Eine leicht veränderte Büste nach diesem Werk, 1869 h. 65 cm, Marmor, Frau Großmann, Berlin.

[21]) *Friedrich Wilhelm IV.*, 1856/66, Reiterbild, überlebensgroß, Bronze, Rheinbrücke, Köln, seit 1910 auf der Deutzer Seite. (Abb. 7).

[22]) *Friedrich Wilhelm III.*, 1861, erster Entwurf mit Sockel zum rheinischen Provinzialdenkmal in Köln, Gips, zerstört. Jetzt nur noch eine Mappe alter Photographien im Stadtgeschichtlichen Museum zu Köln vorhanden (unter Inv.-Nr. 855—857).

[23]) *Friedrich Wilhelm III.*, 1864, zweiter Entwurf (Sockel von Schievelbein), Gips, früher im Stadtgeschichtlichen Museum, Köln. Vgl. Nr. 22. (Abb. 10.)

[24]) *Peter Louis Ravené*, 1867, Grabdenkmal, Lebensgröße, Bronze, Kirchhof der französisch-reformierten Gemeinde vorm Oranienburger Tor, Berlin.

Der benachbarte Friedhof, der Begräbnisplatz für die Friedrich-Werdersche und Dorotheenstädtsche Gemeinde, auf dem Blaeser selbst später neben Schadow, Rauch, Schinkel, Strack, Stüler, seine Ruhestatt finden sollte, enthält ein kleineres Werk seiner Hand: Eine Bronzerundtafel mit dem Bildnis *Schievelbeins* an der Grab-Stele seines Freundes, und der Friedhof der Jerusalemer und Dreifaltigkeitskirche am Halleschen Tor die Sandsteinbüste einer Verwandten von Blaesers Jugendfreund (s. Verz. Nr. 4), *Minna Trowitzsch*, geb. Bandelow (1832-56), bez. Gust. Blaeser, fec. 1861.

[25]) *Heinrich der Löwe mit Geistlichkeit und Ritterschaft*, Giebelgruppe; *Otto IV.* und *Otto das Kind*, Standbilder, 1865/68, Mittelflügel des Schlosses zu Braunschweig.

Ein anderes, ebenso unerfreuliches Werk dieser Zeit ist das Denkmal der *Lübbener Jäger* auf Düppel, kleines Gipsmodell dazu, h. 52 cm, bei Frl. Blaeser, Berlin; Nachguß im Palais Kaiser Wilhelm I., Unter den Linden.

[26]) *Friedrich Wilhelm IV. im Militärrock*, 1867/73, Standbild, h. 2,35 m, Gipsmodell im Turmkabinett des Schlosses Stolzenfels, bez.: 15/10 69 Blaeser, die Marmorausführung mit reichverziertem *Marmorsockel* vor der Neuen Orangerie bei Potsdam. Auf der Rückseite liest man: „Im Auftrage I. M. der Koenigin Elisabeth Gustav Blaeser fec. 1873". Ein ähnliches Standbild *Friedrich Wilhelm IV. im Königsmantel*, h. 1,96 m, Eisenguß, Burg Hohenzollern, nach Auskunft des Kastellans über dem Brunnen im Herrschaftsgarten, aber ob, wie das Inventar des ehem. Hofmarschallamts angibt, von Blaeser?

[27]) *Alexander von Humboldt*, 1869, Bronze, New-York; angeblich Wiederholungen in Chicago und Pitsburg.

[28]) *Hegel*, 1870/71, Büste, h. 1,25 m, Bronze, Hegelplatz, Berlin.

[29]) *Denkmal-Sockel* mit sechszehn Gestalten und unteren Reliefs, drei Entwürfe, 1867/69, Gips, früher im Stadtgeschichtlichen Museum, Köln. Vgl. Nr. 22 und 23.

[30]) Reiterbild *Friedrich Wilhelm III.* und sechs Sockelgestalten des Kölner Denkmals (vgl. Nr. 22, 23 und 29): *Stein*, *Hardenberg*, *Blücher*, *Bülow*, *Kleist* und *York*, 1869/74, Höhe des Reiters etwa 5,50 m, der Standbilder etwa 2,30 m, Bronze, Heumarkt, Köln. (Abb. 11.)

Abbildung 12. Gustav Blaeser
vor dem Entwurf zum Standbild des Magdeburger
Bürgermeisters Francke, von Friedrich Keil. 1853,
Bildnis-Sammlung der National-Galerie

AUSZÜGE AUS BERLINER BRIEFEN GUSTAV BLAESERS

mit Beziehung auf das Kölner Heumarkt-Denkmal

Euer Hochwohlgeboren

theilen mir durch Ihr sehr werthes Schreiben vom 23ten d. Mts. mit, daß der verehrliche Verwaltungs-Ausschuß für das Königs-Denkmal nach seinem Beschlusse mir die Ausführung der Reiterstatüe übertragen will. Die Überraschung für mich ist um so größer, als seit der Zeit, wo mir von einem Wohllöblichen dortigen Magistrate die Ausführung eines Königs-Denkmals übertragen werden sollte, die Sachlage in ein anderes Stadium getreten ist. —

So hochehrenvoll es nur für mich sein kann, ein so seltenes Vertrauen mir geschenkt zu sehen, so trage ich doch, als ein ehrlicher Künstler, großes Bedenken dagegen, daß die Schöpfung des Monumentes zwei verschiedenen Künstler übertragen werden soll.

Nach anerkannten Normen der Kunst muß der Gedanke, die Composition eines so großen Werkes nur von einem Künstler ausgehen, der das Ganze den Gesetzen der Kunst und der reinen Harmonie nach zu ordnen hat; es muß das Ganze ein Geist beherrschen und beseelen, wenn ein echtes Kunstwerk und nicht eine Decoration geschaffen werden soll. Ich erlaube mir, um diese Anschauungen zu motiviren, hierbei ganz ergebenst, darauf aufmerksam zu machen, daß seiner Zeit das Monument des Kaiser Nicolaus in St. Petersburg, welches in kürzester Zeit vollendet werden sollte, von vier verschiedenen Künstler hergestellt wurde. Ein Architect lieferte die Zeichnung, Baron von Clodt führte die Reiterstatüe aus, und zwei Andere theilten sich in die Arbeit der Eckfiguren und Basreliefs, wobei jedem Einzelnen seine eigene Composition überlassen blieb. Der Erfolg wurde darauf von der Kritik als ein gänzlich mißlungener bezeichnet.

Ähnlich scharfe Pfeile seitens der Kritik trafen das Beuthdenkmal hierselbst, weil das Ganze nicht aus einem Geiste entsprungen, indem ein Künstler die Statüe, der Andere das vortreffliche Piedistal lieferte.

Aus letzterer Veranlassung entsprang bei einem hohen hiesigen Ministerio die Bestimmung, daß die zu errichtenden Hardenberg und Stein Denkmäler je eines, nur von einem Künstler geschaffen werden sollte. Eine eklatante Bestätigung für diese vorstehend angeführten Thatsachen würde ferner Einem verehrlichen Verwaltungs-Ausschuß dadurch zu liefern sein, wenn man von den in Cöln vorhandenen Concurrenzskizzen eine Reiterstatüe auf das von einem anderen Künstler gelieferte Postament stellte.

Ich hege, indem ich hiermit nach bestem Wissen und Gewissem Einem verehrlichen Verwaltungs-Ausschuß meine unverholene künstlerische Meinung darzuthun mir erlaubt habe, die Erwartung, daß das feste Vertrauen, welches mich hierbei beseelte, dort anerkannt wird.

Im Interesse der Kunst, der ich mein ganzes Leben offen und ehrlich gedient habe, und im Interesse meiner lieben Vaterstadt Cöln kann ich nicht Anders. Die außerordentliche große Tragweite, die ganze Schwere einer so großartigen Aufgabe erkenne ich in ihre ganzen Größe und Bedeutung.

Welche Überwindung es mir auch kostet, die Ausführung einer so großartigen Aufgabe für mich in Frage zu stellen, dem verehrlichen Verwaltungs-Ausschusse konnte ich dennoch meine offene Meinung nicht vorenthalten, und so gebe ich denn, diese meine geäußerten Bedenken hiermit Wohldemselben zur geneigten Erwägung anheim, der ich, ich gestehe es offen, erwartungsvoll entgegensehe; und um Einverleibung meines heutigen Briefes zu den Acten des dortigen Königs-Denkmals noch ergebenst bittend verharre ich als

Euer Hochwohlgeboren
gehorsamster
Gustav Blaeser, Professor.

Berlin den 30ten Mai 1864.

[9. Juni 1864]

Recht herzlich dankend für die mir gewordene Zuschrift, scheint man meinem an das verehrliche Comité gerichtete Schreiben eine andere Meinung beizulegen.

Es ist mir nicht in den Sinn gekommen, nicht mit Schievelbein arbeiten zu wollen, noch ein so hoher ehrenvoller Auftrag gänzlich ablehnen zu wollen; da es eine Lebensfrage ist; wo man mir ein so großes Vertrauen entgegenträgt, habe ich es für eine unabweisliche Pflicht gehalten, meine eigne Bedenken zu äußern, mich zu verwahren, wenn beide Arbeiten, noch so gelängen — getrennt erscheinen sollten. Für mich ist es ja die höchste Ehre, wenn die Heimath mich mit einem Theile eines so großem bedeutungsvollen Werke betraut; Der schönste Beruf — den ich nur folgen könnte. —

Deshalb werde mit H. Schievelbein ich dorten die nächste Woche eintreffen. Das Nähere besprechen und entgegennehmen.

[9. November 1864]

Durch Krankheit leider unterbrochen, habe ich zu der Reiterstatüe des Königs-Denkmal derzeit 4 Sckizzen entworfen, deren 2 Entwürfe ich hiermit zur geneigten Ansicht und Beurtheilung ergebenst einsende; dieselben Krankheitshalber nicht persönlich vorstellen und erläutern zu können bedaure ich schmerzlich. —

Von dem ausgesprochenen Wunsche ausgehend, daß dem Könige ein Denkmal gesetzt werden soll, bin ich durch viele Versuche darauf gekommen, dem Könige statt einem Königsmantel mit einem Krönungsmantel zu bekleiden, ohne daß die zeitgemäße Uniform dadurch beeinträchtigt wird; hierdurch erhält die Statüe nicht allein den würdigen Character eines deutschen Königs, sondern macht auch eine malerische imponierende Wirkung, in der Rechten den Scepter haltend, als den von nun an regierenden König über die Rheinprovinz, erscheint die Statüe dadurch mehr in sich abgeschlossen. — Das Pferd ist schreitend gedacht, weil im Zusammenhang eines reichen Piedistals die Ruhe wirksamer ist. —

Da nun die beiden Reiterstatüen der Rheinbrücke in schreitender Action die Pferde sind, so versuchte ich in der Sckizze II das Pferd in anhaltender Stellung darzustellen; die Statüe als König und als Feldherrn d. h. mit der Rechten auf den Kommandostab gestützt zu bezeichnen; die Action ist lebendiger; verliert aber etwas an Würde. — Nach langer Ueberlegung und vielen Versuchen bin ich bei den eingesandten Sckizzen meiner schlummernden Idee am nächsten gekommen, der Zeit und dem Ausdruck des Characters gerecht zu werden, und durch die Durchbildung der Portraitgestalt des Königs kann sich der ganze Ausdruck erhöhen! —

[26. September 1867]

Im Begriff meinen tiefgefühlten Dank auszusprechen für die am 26ten August eingesandten Vorarbeiten resp. Korrespondenz des verstorbenen Prof. Schievelbein zu dem Königs-Denkmal Friedr. Wilhelm III., womit Sie die Güte hatten, alles Material Selbsteigenhändig niederzuschreiben, wollte ich grade ganz ergebenst bitten: mich dem Besitze der Zeichnungen Sckizzen und Modellen zu meiner weiteren Vervollständigung behülflich sein zu wollen... Bewußt, welche schwierige hohe Aufgabe mir anvertraut worden, werde ich nunmehr meine ganze Geisteskraft anstrengen, dieses Problem zu lösen. — Hat es die Fügung gewollt, mich ausersehen, das ganze Monument würdig herzustellen, so schrecke ich nicht für die Aufgabe zurück! — Nach dem Empfange der Vorlagen habe ich mich derzeit mit der Grundlage der Komposition beschäftigt; nach Wegfall der 4 Reiterstatüen muß ich, um das ganze Piedistal nicht monoton zu machen, Trennungen suchen; Dieser Umweg, der schwierigste, glaube ich durch einen glücklichen Einfall gefunden zu haben, ohne idial zu werden... Das Material welches Prof. Schievelbein hinterlassen, ist mir von großer Wichtigkeit, da die bestimmte Persönlichkeiten mit der Zeit festgestellt worden sind... Mit dem innigsten Wunsche, daß Gott mir Geistes- und Körperkraft verleihen möge, den wichtigsten Moment meines Lebens, um den hochlöblichen Verwaltungs-Ausschusse des mir geschenkten Vertrauens würdig entsprechen zu können, bleibe ich in voller Thatkraft und Ehrfurcht... ganz ergebener

Gustav Blaeser, Professor.

[29. Mai 1868]

Durch die vielen gemachten Versuche gerieth ich aus allen Verhältnissen und mußte daher ein ganz neues Postament entwerfen, was meine ganze Zeit in Anspruch nahm; nach langem Ringen ist es mir endlich gelungen, daß ganze Monument in Harmonie gebracht zu sehen; darüber ist jetzt eine Stimme. —

Es ist nicht zu ermessen, welche große Schwierigkeiten sich darbieten bei einem so großartigem Werke: reale, plastische Gestaltungen in verschiedenen Weisen mit der Architectur zu verkörpern. — Wenn ich sage, daß der sel. Rauch Jahre lang Zeit gebraucht hat zu den Entwürfen zu dem Friedrichs d. G. Denkmal, ehe es zu der Entwicklung gelangt ist, wie es jetzt dasteht.

Wochenlang habe ich mit meiner Composition festgesessen, wodurch ich unglückliche, verzweifelte Stunden verlebt, wäre nicht meine Ehre als Künstler verpfändet gewesen, ich den hohen Auftrag aufgegeben hätte: Darum, hochgeehrter Herr Präsident, muß ich um Nachsicht bitten, es ist kein Verschleppen, es ist grade der große Ernst, der die Arbeit schwierig macht und eine ganze Zeit in Anspruch nimmt; auch ist der Genius nicht immer hold...

Wären meine Vorarbeiten nicht schon den 1ten Jan. fertig gewesen, so wäre es nicht möglich, daß mein collossales Pferd in 6 Wochen vollständig aufgebaut und punktirt wäre, und welche Dimensionen; Herr Strack ist gestern meiner 2ten Einladung nachgekommen, hat sich überzeugt, daß sämmtliche Eisen des Reiters vorhanden sind, — und Herr Salzenberg? — es müssen andere Motive zu Grunde liegen, als das Einhalten der Verträge; und daß ist was mich am empfindlichsten berührt; und die heiligste Versicherung darf ich geben, wenn nicht ganz absonderliche Hemmnisse mir in den Weg gelegt worden wäre, ich meine collossale Reiterstatüe fix und fertig in Thon heute ausstellen könnte. — In weitesten entferntesten Sinne lege ich irgend etwas dem Wohllöblichen Verwaltungs-Ausschuß zur Last und bin Ihnen, hochgeehrter Herr Präsident, zum größten Danke verpflichtet für die bewiesene freundschaftliche Willfahrung, die Sie mir angedeihen haben lassen —, es läßt sich nun mal nicht ändern, ich muß aber sagen, es wirkt störend auf mein Gemüth. — Aber mit des großen Gottes Hülfe werde ich mit aller Geisteskraft die mir anvertraute, gewaltige Arbeit vollenden. —

[8. Januar 1869]

Für die Mittheilungen in dem sehr verehrten Schreiben vom 20 ten Dec. v. J., wonach meinen Vortrag bei Sr. Majestät dem Könige ich habe formieren können, welche wichtig bei der ganzen Sachlage waren, sage ich meinen verbindlichsten Dank. —

Nach vielen Bemühungen hatte bei Sr. Majestät dem Könige ich heute Nachmittag 2 Uhr eine halbstündige Audienz. —

Allerhöchstderselbe hatte die Gnade gehabt, mit so großem Interesse meinen Vortrag anzuhören, und ist Allerhöchstderselbe mit einer Liebenswürdigkeit in die Specialitäten eingegangen, die mich höchst erfreut haben. —

Den so nicht erwarteten Allerhöchsten eingeärnteten Beifall unterlasse ich zu schildern, da Sr. Majestät mir versicherten: dem verehrlichen Verwaltungs-Ausschuß, der an ihm geschrieben, genau dasselbe ausdrücken zu wollen, wie in allen Theilen meinen Entwurf seinen Allerhöchsten Beifall im hohen Grade hätte, welches sofort geschehen sollte. —

Sr. Majestät äußerte ein Bedenken, den Niebuhr mit unter den großen Statüen aufzunehmen, da er für den Befreiungskrieg gar nicht gewirkt, nur römischer Gesandter und Gelehrter war.

Gegen Arndt hatte Sr. Majestät mir gegenüber nichts einzuwenden, wenn es nicht nachträglich schriftlich geschieht, was ich aber nicht glaube, da Sr. Majestät im Ganzen Allerhöchst sich einverstanden erklärten. —

Sr. Majestät gab mir zu Bedenken: ob nicht Hardenberg die vordere Stirnseite einnehmen müsse, einmal als Staatskanzler, ein anderes mal, weil Hardenberg die erste große Zeit mit Allerhöchstseinem Vater, sogar in intimen Verhältnis gewirkt habe. Stein sei einige Jahre in Petersburg gewesen, und die Kabinettsordre von seinem Vater würde ich kennen, die ich auch kenne; nachdem ich meine Gründe angab, das Stein in Königsberg die Studenten in einer feurigen Ansprache begeistert, so mächtig für Preußens Erhebung gewirkt habe und zugleich ein Rheinländer sei; da erwiederte Sr. Majestät in liebenswürdigen Ausdrücken „ich will es gern dem Comité überlassen, zu entscheiden, denken Sie darüber nach". —

Besonders war Sr. Majestät angenehm zu vernehmen, daß ich die Freiheitssänger im Relief anbringen wollte, als ich die Namen nannte, sagte Allerhöchstderselbe „Denken Sie mal, im vorigen Projekt, Körner neben einem General, in der Reihe der größten Männer der Zeit, ich war gar nicht einverstanden. Aber Ihren Entwurf ist anständig. —

Sr. Majestät war erstaunt, als ich die Ehre hatte zu erklären, warum die Größenverhältnisse sich anders gestaltet haben, daß meine Reiterstatüe so weit vorgeschritten sei, und will mir die hohe Gnade erzeigen, öfter nun mein Atelier mit Allerhöchstseinem Besuch, mich beehren.

So habe ich die große Freude, Einem verehrten Verwaltungs-Ausschuß mittheilen zu können, wie sehr Sr. Majestät der König für meinen neuen Entwurf eingenommen ist. —

Dieser Schritt war wohl der vorletzte zum Beginn des großen Werkes gewesen; was aus diesem Entwurf zu machen ist, weiß ich; die Ausbildung wird das Königs-Denkmal großartiger gestalten und verherrlichen. —

Und so bitte ich zu Gott, daß er mir das Leben und die Krafft schenken möge, das Werk für meine Vaterstadt zu vollenden, dem mir so großem geschenkten Vertrauen des ganzen verehrlichen Comités gegenüber gerecht werden zu können.

[10. Juli 1870]

Mit mühevollem Zeitaufwand ist es mir gelungen, eine schöne Einheit zu erzielen, hiermit ist eine feste Basis für das ganze große Werk gewonnen.

An bewährte tüchtige Künstlern habe ich vier Statüen, colossal auszuführen, in Auftrag gegeben; wovon B ü l o w im nächsten Monat im Thonmodell vollendet sein wird.

Diesen Bülow macht Alexander Tondeur
Hardenberg macht Ludwig Drake
v. Kleist macht Otto Büchting
Yorck macht Alexander Callandrelli.

Mit sämmtlichen habe ich Verträge abgeschlossen. — Baldmöglichst die neuernannten Revisoren für das Piedistal (d. h. anstatt den p. Salzenberg einen anderen der Zeit hat) zur Besichtigung der Figuren aufzufordern zu wollen: bitte ich ganz ergebenst, wonach contractlich vom 18 Febr. 1868. die zustehende Rate von 2900 rp. mir werden. Da ich den obengenannen Künstlern Vorschüsse geleistet und noch weitere zu leisten habe, so bitte ich baldigst um die mtr zustehende Rate, damit ich meine contractliche Verpflichtung nachkommen kann, und keine Hemmnisie entstehen.

Die vom Geh. Kommerzienrat Mewissen mir gemachte Mittheilung: daß trotz in dem Schreiben vom 18 ten Dec. v. J. enthaltenen bestimmten Ausdruks nemlich »Daß von dem Ausschusse beschlossen worden sei, von der Ausführung der durchlaufenden Reliefs definitiv Abstand zu nehmen«. Daß dieser Beschluß noch nicht zur Reife gediehen sei. Diese Wendung ist für mich eine Störung in Förderung des ganzen Werkes; Wenn auch H Geh. Mevissen mir vorschlug, zwei Kompositionen, einen durchlaufenden Fries, einen ohne Eckpfeiler, zu entwerfen, so ist die Zeit mir doch zu kostbar, um von beiden Kompositionen, die viel Zeit erfordern, jedenfalls eine v e r g e b l i c h e entwerfe. Ob obiger Beschluß bleibend ist? muß ich dringend bitten mir baldigst mittheilen zu wollen; ich muß nun an die Eintheilungen und Kompositionen der Reliefs gehen, da keine Zeit mehr zu verlieren ist. — nicht allein die Arbeit, sondern auch die Beschaffung des Materials ist eine collossale Zeitraubende.

Dem verehrten Ausschuß werde ich das vom H Geh. Mewissen verlangte Modell des unteren Sockels nebst Zeichnungen zur Beschaffung des Materials dieser Tage einsenden, und kann die vorläufige freudige Mittheilung machen, daß nach großen Anstrengungen, mit Lebensgefahr verbunden, das Thonmodell der mit Plinte 21′ hohen Reiterstatüe Friedrich Wilhelm III im Laufe dieses Monats ich vollenden werde, den 3 ten August zur 100 jährigen Geburtsfeier des hochseligen Königs ausstellen werde.

Nachdem ich die 1000 Ctr. schwere schwebende Last habe drehen können, bin ich so glücklich gewesen, durch einige Modificationen das Ganze im Einklang zu bringen; und danke ich dem Allerhöchsten für dieses Erlebniß! —

[17. Dezember 1871]

Daß Sr. Majestät der Kaiser das Gesuch: die erforderliche unentgeldliche Bronze zur Verwendung bei dem Friedrich Wilhelm Denkmal, nicht genehmigt haben, habe ich in dem geehrtem Schreiben von 10 tn. Nov. zu meinem größtem Bedauern Kenntniß genommen.

Nach einer 5 monatlichen Krankheit bin ich so weit wieder hergestellt, daß ich die Ateliers wieder besuchen kann, und zeitweise meine Arbeiten habe wieder aufnehmen können. —

Die Sachlage meiner Arbeiten auf dem jetzigem Standpunkte ist folgender: Alle Theile der Reiterstatüe sind abgeformt und in Gyps vollendet; das Hauptstück zu vollenden und abzuformen wurde durch die Krankheit ich verhindert, gegenwärtig bin ich bei der Vollendung, wo alsdann in nächster Zeit die Abformung geschieht ....

Nach einer kurzen Prüfung wird der Himmel mir neue Kraft verleihen, das Denkmal zu einem bedeutendem historischen für meine Vaterstadt vollenden zu können. — ..

Und so wird nun das wichtigste des Denkmales geschehen sein, in nächster Zeit; sollte ich denn früher abgerufen werden, so ist das Denkmal in seiner ganzen Konstruktion gerettet. und der Verwaltungs-Ausschuß, das Verehrliche wird alsdann in keiner schwierigen Lage wieder gerathen. —

[25. Januar 1873]

Alle die enormen Schwierigkeiten, welche ich bei meinem Werke zu besiegen hatte, um Einheit und Harmonie in die Massen zu bringen, sind schon jetzt als vollkommen bewältigt zu betrachten. Nach Verlauf von einem und einem halben Jahre denke ich an die Colossal-Ausführung des ganzen Monuments die letzte Hand gelegt zu haben, die Hülfsmodelle aber sollen bis Ende dieses Jahres vollendet sein. — ..

Von meinem langwierigen und lästigen Leiden gänzlich befreit und im Besitze meiner früheren geistigen und körperlichen Frische, bin auch ich nun ebenso wie das Wohllöbl. Comité von dem Wunsche ganz beseelt, die Aufstellung des großen Kunstwerkes soviel als nur immer möglich beschleunigt zu sehen. —

[29. Juli 1873]

Wenn ich mit aller mir eben zu Gebote stehenden Kraft an meiner Aufgabe schaffe, sowie ferner die enormen Auslagen und Kosten, welche zumal die Colossal-Ausführungen erfordern, ohne Zaudern aus meinen Mitteln bestreite, dann sollte mir füglich auch nicht um einer vielleicht möglichen Interpretation willen Lust und Begeisterung verkümmert werden. Das ehrenwerthe Comité muß mich kennen, daß ich Nichts verlange, als was mir ohne jeden Zweifel zukommt, resp. wie hier der Fall, schon eine Weile fällig war. Ich selbst habe den Contract mit Herrn v. Wittgenstein vereinbart, muß also am besten wissen, wie er gedacht war und zu deuten ist. Das wohllöbliche Comité wird mir es nicht verargen können, wenn ich bis nach Empfang der Entscheidung über die jetzt in Frage stehende Zahlung meine Arbeit an dem Monument einstelle. —

[5. März 1874]

Ich kann nicht verhehlen, daß der mir ertheilte quasi abschlägige Bescheid mich sehr empfindlich berührt hat und mir die Lust zu energischem Weiterarbeiten an meinem schwierigen Werke schmälert, wo nicht fast ganz benimmt.

Bevor ich mich auf speciellere Mittheilungen einlasse, richte ich an das verehrliche Comité die ergebene Frage: würde ich das Attest von Lauchhammer eingesandt haben, wenn ich dasselbe nicht für völlig correct und hinreichend zur Stütze meiner Forderung gehalten hätte? muß also nicht in der Anzweiflung dieses Attestes für mich eine Beleidigung liegen? — ...

Die Integrität meines Namens sollte dem verehrlichem Ausschusse doch wahrlich dafür bürgen, daß ich nicht Zahlungen beanspruche, die ich nicht mit Fug und Recht verlangen kann, und somit sollte Wohldasselbe sich nicht veranlaßt sehen, mich um einer Abweichung willen, die nur im Wortlaut des Contractes, nicht aber in dessen Sinne, zu finden ist, abschlägig zu bescheiden. Ich sehe heute klar, daß mir von Seiten des verehrlichen Verwaltungs-Ausschusses nicht so entgegengekommen wird, wie es zur Schaffung und Erhaltung von Begeisterung für den Künstler zu einem solchen Werke unumgänglich nothwendig ist.

Unter solchem Drucke aber kann ich ohne coulantes Verabfolgen fälliger Ratenzahlungen nicht weiter arbeiten!

Ich bemerke unverhohlen, daß ich ab 15. Maerz jedes fernere Schaffen am Königs-Denkmal bis auf Weiteres einstellen muß, wenn nicht inzwischen 5000 Thlr. gezahlt worden sind.

Ich wäre selbst nach dort gekommen, um dem wohllöblichen Comité Obiges darzulegen, bescheide mich aber mit schriftlicher Replik aus Besorgnis vor einem Ärger, der mich, kaum genesen, wieder in meine Krankheit verfallen lassen würde. Dem verehrten Herrn Geh. Rath Mevissen habe ich bei seinem neulichen Hiersein die Schwierigkeiten vorgehalten, womit ich unter jetzigen Verhältnissen kämpfen muß. —

MISZELLEN

KÖLNS ÄLTESTES STADTSIEGEL

VON

HANS LÜCKGER

Die seit den Tagen der Karolinger wieder stetig zunehmende Geldwirtschaft ließ in den städtischen Siedlungen neben den Grundherren und Hörigen einen dritten Stand wiedererstehen, die Handeltreibenden. Die finanziellen Mittel, die sich allmählich in der Hand dieses neuen Standes sammelten, drängten zu einer unabhängigen, selbständigen Vertretung seiner Interessen und damit zu einer Auseinandersetzung mit dem bisher alleinherrschenden Stande der Grundherren. In Köln kam es 1074 zum ersten bewaffneten Zusammenstoß zwischen dem kaufmännischen Patriziat und dem Erzbischof. Vierzig Jahre später war der Kampf zugunsten der Kaufmannschaft entschieden, doch flackerten die Streitigkeiten von Zeit zu Zeit wieder auf, zumal es die Erzbischöfe verstanden, die Bürgerschaft zu spalten, einen Teil derselben für die bischöflichen Interessen zu gewinnen. Erst 1288, in der Schlacht bei Worringen, wurde von der Bürgerschaft der letzte entscheidende Schlag geführt, worauf der gefangen gesetzte Erzbischof endgültig auf alle Rechte in der Stadt verzichten mußte.

Die voraufgehenden Jahrzehnte sahen immer wiederkehrende Plänkeleien und Straßenkämpfe der beiden Parteien, der Weisen, wie sich die Erzbischöflichen nach dem sie anführenden Geschlecht der Weisen aus der Mühlengasse nannten, und der Overstolzen, denen die Mehrzahl des Patriziats anhing. Hier interessiert speziell eine Episode aus dem Jahre 1268[1]): Die Overstolzen hatten im Rat bei weitem die Mehrheit, trotzdem waren sie zu keiner Amtshandlung fähig, da das den Beschlüssen und Verordnungen des Rates erst Rechtskraft verleihende Siegel der Stadt sich im Besitze Ludwigs von der Mühlengasse, des einen der beiden amtierenden Bürgermeister und Führers der Weisen, befand. Graf Wilhelm von Jülich, ein Parteigänger der Overstolzen, riet, das Haus Ludwigs zu stürmen und so das Siegel mit Gewalt an sich zu bringen. Das geschah auch, Ludwig Weise wurde gefangen, aber das Siegel fand sich nicht. Bald darauf konnte Ludwig aus der Haft nach auswärts entfliehen, kehrte aber sechs Wochen später in die Stadt zurück, als die Weisen einen Überfall auf die bei Graf Wilhelm im Parfusenhof am Berlich zu Gast geladenen Overstolzen planten. Der Überfall wurde vereitelt, doch kam es noch am selben Tage am Waidmarkt zum Kampf, wobei Ludwig von der Mühlengasse, der schwer verwundet sich in die Immunität von St. Georg flüchten wollte, erschlagen wurde. Wo er das Siegel verborgen hatte, hat er niemandem verraten, es blieb unauffindbar. Man mußte ein neues Siegel anfertigen lassen, dessen ältester Abdruck 1794, dem Ende der reichsstädtischen Zeit, an einer Urkunde von 1270 hängt, das bis benutzt wurde und heute im Historischen Museum der Stadt Köln aufbewahrt wird.

Vor längeren Jahren tauchte bei einem Kölner Antiquar eine stark verkrustete Bronzeplatte auf, die sich auf den ersten Blick als ein jahrhundertelang in der Erde gelegener Siegelstempel erwies. Die Herkunft war nicht mehr zu ermitteln. Beim Reinigen ergab sich bald, daß hier der seit 1268 verschollene erste Siegelstempel der Stadt Köln vorlag. Die Platte des Stempels hat einen Durchmesser von 10,9 cm bei einer Stärke von 0,7 cm, auf der Rückseite einen zweihöckerigen Bügel mit zwei Ösen (Abb. 1—2).

Die historische wie künstlerische Bedeutung des Siegels erheischt Näheres über das Wann und Wo seiner Entstehung zu wissen. Das heißt, das Wo steht ja wohl außer Frage. Doch gerade deshalb sei auf das typisch Kölnische der Arbeit hingewiesen, das Beruhigte, Sanfte, Ausgeglichene in der Gesamtdarstellung wie in der einzelnen Geste, die Freude an formaler Schönheit, die durch die Jahrhunderte hindurch alle kölnischen Werke verbindet und sie deutlich scheidet von den meist irgendwie ausdrucksstärkeren Arbeiten der übrigen deutschen Stämme.

Abbildung 1. Siegellackabdruck des ersten Kölner Stadtsiegels, in Originalgröße

Für die zeitliche Entstehung des Siegels sind keine Nachrichten überliefert. Einen terminus ante quem gibt eine Urkunde der Kölner Zunft der Bettziechenweber vom Jahre 1149, der ein Abdruck des Siegels anhängt[2]). Am nächsten läge nun der Vergleich mit den Siegeln der Kölner Erzbischöfe, doch führt das nicht weiter, da diese Siegel wohl von den erzbischöflichen Münzmeistern, geübten Stempelschneidern, in einem herkömmlichen, gänzlich eingetrockneten Typus hergestellt wurden, der mit vorliegendem Stadtsiegel nicht die mindeste Verwandtschaft hat[3]). Ebenso negativ ist der Vergleich mit den erzbischöflich kölnischen Münzen, auf deren Rückseite zwar schon seit Hermann II. (1036—1056) ein Mauerring mit Türmen ähnlich dem des Siegels vorkommt, deren Typus im übrigen aber so sehr an das Herkommen gebunden ist, daß er mit der künstlerischen Entwicklung nicht Schritt zu halten vermag[4]). Bleiben noch die Kaisersiegel zu erwähnen, die — weit kunstvoller als die Bischofssiegel — naturgemäß eine durch Sujet wie Zeitstil bedingte starke Ähnlichkeit mit dem Stadtsiegel aufweisen, dennoch zu einer näheren Datierung des Kölner Stempels keine Anhaltspunkte bieten[5]). Außerdem beweisen kleine technische Mängel des Siegels, wie die vor statt hinter oder unter das Gewand gesetzten Füße (auf der Abbildung kaum erkennbar), daß der Verfertiger wohl kein Stempelschneider von Beruf, eher ein Angehöriger eines verwandten Gewerbes, vielleicht ein Goldschmied war. Von einem solchen scheint auch das einzige hier vergleichbare Privatsiegel geschnitten zu sein, das Siegel der Pfalzgräfin Adelheid von Laach, das an einer Urkunde

Abbildung 2. Siegelstempel des Kölner Stadtsiegels
Sammlung Lückger, Sürth b. Köln

vom Jahre 1097 hängt[6]). Es ist wie das Stadtsiegel — und in ungleich stärkerem Maße als die typisierten Kaiser- und Bischofssiegel — aus dem Zeitstil geboren, zeigt die noch immer spürbaren Auswirkungen der Antike in der malerischen Reliefgestaltung, die durch Schrägstellung und zahlreiche Überschneidungen sowie eine weichplastische Gewandbehandlung den Eindruck der Raumtiefe und lebendigen Körperhaftigkeit beabsichtigt. Doch dies Laacher Siegel ist ein vereinzelter Fall, es fragt sich, zu welcher Datierung ein Vergleich mit kölnischen Werken der Kleinkunst aus dem 11. und beginnenden 12. Jahrhundert führt. Verwandt erscheinen zunächst Elfenbeinarbeiten wie die Platte mit dem Pfingstfest im Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin[7]), oder der Buchdeckel mit thronendem Christus in der Bibliothek zu Wernigerode[8]). Die Figuren dieser der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts entstammenden Arbeiten sind — etwas übertrieben gesprochen — als geschlossener Block gebildet, dessen nur wenig modellierte Oberfläche durch schematische Faltenritzungen als Gewand charakterisiert ist. Die gleiche Geschlossenheit im Umriß mit linear-zeichnerischer Behandlung der Binnenformen zeigt das Widmungsblatt des Friedrich-Lektionars der Kölner Dombibliothek, das vor 1131, dem Todesjahr Friedrichs, entstanden sein muß[9]). Das Petrusrelief des Stadtsiegels kann jedoch mit den genannten Werken nicht parallel gesetzt werden. Es gehört einer früheren Stilstufe an. Das Gewand ist noch in seiner körpereinhüllenden Funktion erkennbar, der Leib unter dem Gewande spürbar, auch das Leichte, Lose, Bewegliche des Gewandstoffes in dem welligen, zipfligen Kontur der zu Seiten der Figur über den Sitz gebreiteten Gewandteile in einer Weise charakterisiert, die dem Stilwollen des entwickelten 12. Jahrhunderts nicht mehr genehm war. Dieser letzte Schimmer verblassender antik-illusionistischer Auffassung findet sich in verwandter, doch noch ausgeprägterer Form auf dem Hieronymusblatt des Evangeliars aus S. Maria ad gradus im Kölner Priesterseminar[10]), das um 1050 anzusetzen ist, wie auch in dem thronenden Christus des wohl gleichzeitigen Bamberger Evangeliars[11]). Für die Entstehung des Siegels ergäbe das eine Zeitspanne von zirka 1060 bis zirka 1120. Dieser Raum verengt sich beim Vergleich mit den Goldschmiedearbeiten. Am Ende stehen die Werke des Eilbertus[12]), wie der Tragaltar aus M.-Gladbach (Abb. 3), mit einer harten, schematisch-linearen, eben nicht mehr malerischen Innenzeichnung und fest geschlossener, erstarrter Umrißlinie, also einer dem Siegel noch durchaus fremden Formgebung. Am Anfang des genannten Zeitabschnitts der Buchdeckel der Theophanu (1039—1056) im Essener Münsterschatz[13]) (Abb. 4—5), dessen thronender Christus, was Haltung und Faltengebung angeht, geradezu das Vorbild zu dem Petrus des Siegels genannt werden kann. Auch der Petrus dieses Buchdeckels zeigt in der Gewandbehand-

Abbildung 3. Vom Tragaltar des Eilbertus, M.-Gladbach

lung, dem bartlosen Kopftyp, der Dünngliedrigkeit, der mageren Hand mit den langen Schlüsseln Verwandtschaft mit der Siegelfigur. Aber von der noch stark in antikem Sinne sinnlich-schönheitlichen Gestaltung der Essener Treibarbeiten ist der Siegelschnitt schon um ein Bedeutendes abgerückt. Dagegen stehen als ebenfalls späte Nachkommen des Stiles des 11. Jahrhunderts zwei Stücke des Xantener Domschatzes, der 1129 vollendete Victor-Schrein und das kleine ovale Reliquiar mit Niellodeckel[14]) in ihren figürlich getriebenen Teilen dem Kölner Siegel sehr nahe. Sie zeigen die gleiche malerisch-weiche Gewandbehandlung, den unsicheren zerfließenden Kontur, die illusionistische Staffelung der Reliefschichten, die auch das Stadtsiegel stilistisch noch dem 11. Jahrhundert verbunden erscheinen läßt. Diese beiden Xantener Stücke sind ungefähr gleichzeitig mit den ein gänzlich anders gerichtetes Stilwollen bekundenden Arbeiten des Eilbertus. Das entschiedene Aufgeben des Alten fällt in Köln also etwa in die zwanziger Jahre. Wenig früher muß seiner stilistischen Erscheinung nach das erste Kölner Stadtsiegel entstanden sein.

Es fragt sich nun, ob in dem ermittelten Zeitraum politische Ereignisse vorliegen, die zur Anfertigung des Siegels geführt haben können. Es wäre vielleicht an den Aufstand der Kölner Kaufleute gegen das allzu absolutistische Regiment Annos II. im Jahre 1074 zu denken, bei dem der Bischof aus der Stadt fliehen mußte. Doch die Schnelligkeit und Härte, mit der Anno den Aufstand niederwarf — Blendung der Führer und Vertreibung von 600 Kaufleuten —, läßt nicht glauben, daß er sich zu einem so großen Zugeständnis an die Selbständigkeitsbestrebungen der Bürgerschaft, wie es die Verleihung eines eignen Siegels bedeutete, habe bequemen können.

Doch die Ereignisse des Jahres 1074 waren ja nur das erste öffentliche Hervortreten einer Bewegung, die alle abendländischen Handelszentren — die Hafenstädte Oberitaliens, die Handelsplätze an der großen Nord-Südstraße, dem Rhein, und die nordfranzösisch-flandrischen Umschlageplätze — gleicherweise erfaßt hatte. Wie eingangs bereits bemerkt, erstrebte die freie Kaufmannschaft eine unabhängige selbständige Stellung im Interesse einer größeren Entfaltung ihres Handels. Der Macht und der Justiz, die der Erzbischof im Namen des Kaisers ausübte und wohl gelegentlich auch willkürlich mißbrauchte oder von seinen Organen mißbraucht wurde, stand der einzelne oder besser vereinzelte Bürger — da die Bürger weder in ihrer Gesamtheit noch in Gruppen eine Organisation oder Vertretung besaßen — wehr- und hilflos gegenüber. Lange schon mag man innerhalb der führenden Schicht der Kaufmannschaft auf eine Abstellung dieser Zustände gesonnen haben, als unter der Regierung Heinrichs IV. die innerpolitischen Gegebenheiten der Entwicklung der städtischen Selbständigkeit entgegenkamen und sie beschleunigten. In seinem Kampfe gegen Fürsten und Kirche besann sich Heinrich IV. auf die ungenutzte Kraft des städtischen Bürgertums, das in Anbetracht seiner finanziellen Mittel nur einer entsprechenden Organisation bedurfte, um es zu einem ausschlaggebenden Machtfaktor zu gestalten. Es war ihm ein leichtes, mit Handelsprivilegien und steuer-

Abbildung 4. Getriebene Platte vom Buchdeckel der Theophanu, Essen

lichen Vergünstigungen das Bürgertum für sich zu gewinnen — erst einer Stadt, Worms, das ihm im Jahre 1073 wieder zu Macht und Ansehen verhalf. Dieser eine Beweis kaiserlicher Sympathie für das Bürgertum genügte, um auch die Bürgerschaft anderer Städte zum Widerstande gegen die bisherigen Herren und die bisherigen Zustände zu ermutigen. Bereits im folgenden Jahre ereignet sich der obenerwähnte Aufstand der Kölner gegen Erzbischof Anno. Er scheiterte an der kraftvollen Persönlichkeit Annos und dem noch mangelnden Gemeinschaftssinn, dem noch mangelnden Machtbewußtsein, der fehlenden Organisation und Führung der Kölner. Aber der Anfang war gemacht, ein, wenn auch vorübergehender, Erfolg erzielt worden. Was in den folgenden Jahrzehnten in der Bürgerschaft vorging, ist nicht überliefert. Wir sehen nur das Resultat: Als im Jahre 1106 König Heinrich V. auf der Verfolgung seines kaiserlichen Vaters beim Maasübergang bei Lüttich eine empfindliche Schlappe erlitt, verweigerte die Bürgerschaft der Stadt Köln die Aufnahme des zurückflutenden königlichen Heeres, schlug sogar eine Belagerung glücklich ab. Der Erzbischof, der zu König Heinrich hielt, wurde vertrieben. Kurz darauf erschien Kaiser Heinrich, und unter seiner Leitung wurde der Ring der Befestigungen, der bisher die alte römische Stadtmauer gewesen war, erweitert, d. h. die Siedlungen im Süden, Osten und Norden vor dieser Römermauer mit Wall und Graben umzogen und so in den militärischen Schutz der Stadt einbezogen. Nach dem bald darauf erfolgten Ableben Kaiser Heinrichs schritt der nunmehr rechtmäßige König Heinrich V. zu einer zweiten Belagerung der unbotmäßigen Stadt. Aber auch diesmal kam es nicht zu einer Eroberung, vielmehr einigte man sich auf eine von der Stadt Köln für die Aufhebung der Belagerung zu zahlende Geldsumme von 6000 Pfund Silber, ein Beweis für die finanziellen Kräfte der Stadt. Der König beließ der Stadt die militärische Organisation. Damit war die Bürgerschaft, nicht mehr der Erzbischof, Herr der Stadt, und es ist nur natürlich, daß die Bürgerschaft nun auch auf Selbständigkeit und Unabhängigkeit in der inneren Verwaltung, Rechtsprechung und Steuerwesen drängte. Wie das und was im einzelnen geschah, wissen wir nicht. Aber das Jahr, in dem die Selbständigkeitsbestrebungen erstmalig feste Form gewannen, die bürgerliche Gemeinschaft als ihrer selbst bewußte Macht fordernd auftrat, ist überliefert. Zwar nur eine knappe Notiz in der Chronica regia zum Jahre 1112: Coniuratio Coloniae facta est pro libertate. Es ist hier nicht möglich, auf all die grundlegenden Umwälzungen in der Entwicklung der Stadt wie im Leben der Bürgerschaft einzugehen, die sich an der Gründung der „Schwurvereinigung für die Freiheit der Stadt Köln" knüpfen. Doch ist ohne weiteres klar, daß nach der bereits 1106 perfekt gewordenen militärischen Selbstverwaltung der Stadt das nunmehrige Eindringen der Bürger in Verwaltung und Rechtsprechung das endgültige Ende der bischöflichen Herrschaft und den Anfang der unabhängigen Selbstregierung der städtischen Volksgemeinschaft der „freien Stadt" bedeutet. Richard Koebner hat in einem ausgezeichneten, weit ausholenden Werk über „Die Anfänge des Gemeinwesens der Stadt Köln" (Bonn 1922) die überragende Bedeutung des Jahres 1112, der Gründung der

coniuratio, klargelegt. Er sagt zusammenfassend (S. 270): „Keine Chronik oder Urkunde macht die besonderen ‚freiheitlichen' Institutionen namhaft, die damals durch ‚Schwurvereinigung' ins Leben gerufen worden sind. Aber die einzelnen Gerechtsame und Ordnungsverhältnisse des Kölner Gemeinwesens, die in dieser Zeit zuerst auftauchen, repräsentieren in der Tat, jede in besonderer Weise, das Prinzip der freien Bürgerschaft. Wenn wir sie insgesamt überblicken, so können wir kaum zweifeln, daß sie jener ‚coniuratio' ihre dauerhafte Begründung verdanken, und daß diese ihre Begründung zugleich die rechtliche Begründung der städtischen Freiheit bedeutete." In die politischen Ereignisse der Jahre 1114 und 1119 greift die Stadt Köln bereits als ein vollkommen unabhängiges, in seinem Handeln nur durch seine eigenen Entschlüsse bestimmtes Gemeinwesen ein, dessen Selbständigkeit und Selbstverwaltung nicht mehr wie unter Anno als Aufstand angesehen wurde, mit dem vielmehr der Erzbischof wie auch der Kaiser verhandelten, sich verbündeten, Frieden schlossen und das sie somit als rechtmäßig anerkannten.

Um auf das Siegel zurückzukommen: durch seinen Aufdruck wurden die von den städti-

Um auf das Siegel zurückzukommen: durch seinen Aufdruck wurden die von den städti-schen Behörden ausgestellten Urkunden, Zeugnisse, Privilegien und Abkommen rechtsgültig. Es war die Unterschrift der Bürgerschaft. An einer Urkunde des Jahres 1149 taucht es in dem geringen aus jenen Zeiten auf uns überkommenen Urkundenbestand erstmalig auf. Das Siegel ist natürlich nicht erst für diese Urkunde angefertigt worden, bestand selbstverständlich schon früher und es darf wohl bei der Bedeutung der Ereignisse des Jahres 1112 angenommen werden, daß es in diesem Jahre im Anschluß an die Gründung der coniuratio pro libertate angefertigt und in Gebrauch genommen worden ist. Diese Annahme findet darin eine Bekräftigung, daß das Formale des Siegelschnitts noch so stark in der künstlerischen Haltung des 11. Jahrhunderts verwurzelt ist, also das Siegel spätestens zu Anfang des 12. Jahrhunderts entstanden sein kann. Sodann scheint aber auch die Umschrift des Siegels mit der deutlichen Unterstreichung „SANCTA COLONIA DEI GRATIA ROMANAE ECCLESIAE FIDELIS FILIA" aus diplomatischer Vorsicht entstanden, um die tatsächliche Abtrünnigkeit hinter dieser scheinbaren, doch nur nominellen Anerkennung der kirchlichen Oberherrschaft zu verbergen, dem Erzbischof durch die Versicherung der Treue jeglichen Anlaß zum Eingreifen zu nehmen. Diese diplomatische Vorsicht — wenn diese Auffassung hier richtig ist — hätte sich erübrigt, wäre das Siegel erst Jahrzehnte nach der Erzwingung der bürgerlichen Mit- und Selbstregierung entstanden, nachdem dieser Zustand durch Gewohnheit längst sanktioniert und durch Organisation und Machtentfaltung des Bürgertums unumstößlich geworden war.

Abbildung 5
Petrus vom Buchdeckel
der Theophanu, Essen

ANMERKUNGEN

[1]) Ennen, Geschichte der Stadt Köln, Bd. II, S. 195 ff.
[2]) Lacomblet, Urkundenbuch, Bd. I, S. 366.
[3]) Ewald, Die Siegel der Kölner Erzbischöfe, Tf. 6—10.
[4]) Dannenberg, Die Münzen der sächsischen und fränkischen Kaiserzeit, Tf. 71, Nr. 1531 mit der ausdrücklichen Beischrift: urbs, sowie Tf. 17—18, Nr. 389—424. Vgl. auch die Reversseiten der Metallsiegel der deutschen Kaiser seit 1033. Posse, Siegel der deutschen Kaiser, Tf. 14—22.
[5]) Posse, Die Siegel der deutschen Kaiser, Tf. 14—22. Ein Vergleich mit den Stadtsiegeln erübrigt sich, da das vorliegende das älteste deutsche Stadtsiegel ist. Eine Aufzählung der frühesten Städtesiegel mit Literaturangaben in H. Bresslau, Urkundenlehre, Bd. I, S. 534, Anm. 1.
[6]) A. Schippers, Das Laacher Münster, Tf. II.
[7]) A. Goldschmidt, Die Elfenbeinskulpturen, Bd. III, Tf. IV.
[8]) Ebenda, Bd. III, Tf. IX.
[9]) H. Ehl, Die ottonische kölner Buchmalerei, Abb. 103.
[10]) Ebenda, Abb. 63.
[11]) Ebenda, Abb. 69.
[12]) Falke-Frauberger, Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters, Tf. 17—26.
[13]) G. Humann, Die Kunstwerke der Münsterkirche zu Essen, Tf. 24.
[41]) E. Lüthgen, Romanische Plastik, Tf. XV und XVII.

EIN BOZZETTO DES J. S. B. PFAFF

VON

A. E. BRINCKMANN

Die Bedeutung des Mainzer Bildhauers Joh. Seb. Barnabas Pfaff (1747—94) für die Entwicklung der rhein-mainischen Skulptur im späten Rokoko und beginnenden Klassizismus hat sich in jüngster Zeit etwas vermindert. Denn die Bozzetti-Sammlung des Mainzer Altertumsvereins, die aus dem Nachlaß von Pfaff stammt und als sein eigenes Oeuvre galt, ließ sich auf verschiedene Künstler wie Egell, Melchior, Wagner u. a. verteilen (Barock-Bozzetti Bd. IV). Es ergab sich, daß die für Pfaff übrigbleibenden Stücke bereits Abwandlungen der lebhaften und mutigen deutschen Rokokoskulptur zu einem französierenden Klassizismus sind. So entstand denn auch die letzte größere Arbeit Pfaffs in Verbindung mit dem Werk eines französischen Architekten in Mainz, der 1781—86 unter dem damaligen Domprobst Damian Friedrich Graf von der Leyen von Mangin erbauten Domprobstei. Der Bau ist bald nach seiner Vollendung 1793 während der Beschießung der Stadt durch die deutschen Truppen zerstört worden. Ein Kupferstich von Cöntgen unterrichtet über die Anlage: zweigeschossiger Breitbau von sieben Achsen, vor diesem ein Vorbau von sechs Kolossalsäulen über fünf Achsen hin, rechts und links Abschluß durch kräftige Risalite, vor die ausspringend sich eingeschossige Flügelbauten legen, — also eine Triklinienkomposition echt französischen Klassizismus. Als Fortsetzung der Säulen auf der Attika standen sechs Steinskulpturen, die Künste darstellend. Fünf dieser Skulpturen haben sich, wenn auch stark beschädigt, im Mainzer Eisernen Turm erhalten, von dreien befinden sich die Bozzetti im Altertumsmuseum. Zwei davon habe ich in den Barock-Bozzetti, Band IV, veröffentlicht (Abb. 1). Leider sind diese Bozzetti im Mainzer Museum „des besseren Ansehens wegen" mit weißer Gipsbrühe überstrichen, die Feinheiten nicht erkennen läßt — ein für den Forscher höchst unangenehmes Manierlichmachen, das auch anderswo geübt wird.

Daß die bereits einmal von mir geforderte Reinigung der Mainzer Bozzetti nun doch dringend erwünscht ist, daß solch ein deckender Anstrich keineswegs im Sinn des alten Bildhauers gewesen sein kann, zeigt der wunderschön in seiner Ursprünglichkeit erhaltene Bozzetto des Musée Bonnat in Bayonne, den ich nach eigener Aufnahme hier veröffentliche (Abb. 2). Wenn ihn der Sammler Bonnat als „Falconet" bezeichnete und er diese Bezeichnung noch heute trägt, obgleich kürzlich Paul Vitry an dieser Zuschreibung Zweifel äußerte, so beweist dies zumindest seine künstlerische Qualität. Der 0,273 m hohe Bozzetto aus heller Terrakotta ist ein Entwurf unseres J. S. B. Pfaff, was sich sofort an der charakteristischen Behandlung von Händen und Füßen, den mandelförmig eingestochenen Augen, der Faltenbehandlung erkennen läßt, was weiter der Stich von Cöntgen, die beschädigte Skulptur im Mainzer Museum (Abb. 3) beweisen. Es ist schmeichelhaft, diesen Bozzetto mit dem Titel eines der besten französischen Bildhauer als deutschen Abgesandten im südwestlichsten Frankreich zu wissen — gleichzeitig läßt er die Bedeutung der deutschen frühklassizistischen Skulptur stärker hervortreten, als dies in der üblichen kunsthistorischen Themenstellung geschieht. Und Pfaff selbst gewinnt von der verlorenen Reputation zurück.

Abbildung 1
Pfaff: Bozzetto der Architektur, Mainz

Abbildung 2
Pfaff: Bozzetto der Malerei, Bayonne

Abbildung 3
Pfaff: Skulptur der Malerei, Mainz

EIN BRIEF VON SULPIZ BOISSERÉE

VON

KARL SIMON

Aus dem literarischen Nachlaß meines Urgroßonkels, des Geographen Carl Ritter (1779—1859), stammt ein in meinem Besitz befindlicher Brief Sulpiz Boisserées, der in Nachstehendem abgedruckt wird und in mehrfacher Beziehung interessant ist. — Ritter war seit 1798 in Frankfurt a. M. bei dem Bankier Bethmann-Hollweg als Erzieher tätig; 1808 unternahm er mit dem Oheim seiner Zöglinge, dem Bankier Simon Moritz von Bethmann, eine Reise, die sie u. a. auch nach Köln führte. Hier besichtigten sie natürlich auch die Boisseréesche Gemäldesammlung, und die Besitzer wird damals Ritter wohl zuerst kennengelernt haben. Offenbar sind hier dann freundschaftliche Beziehungen angeknüpft worden, für die der Brief ein sprechendes Zeugnis ist.
1813 ging Ritter mit seinen Zöglingen, August Bethmann-Hollweg (dem späteren preußischen Kultusminister) und Wilhelm Sömmerring, dem Sohne des berühmten Anatomen Samuel Thomas Sömmerring, nach Göttingen, als Berater für diese einerseits und zur Fortführung seiner eigenen wissenschaftlichen Arbeiten andererseits. Hier hat er offenbar die Schätze der dortigen Universitätsbibliothek auch für die Interessen Boisserées mehrfach in Anspruch genommen, und zwar in Verbindung mit Chr. Aug. Brandis (1790—1867), der, seit 1812 in Kopenhagen für Philosophie und Philologie habilitiert, 1814 einen längeren Urlaub nach Göttingen angetreten hatte. (Später, 1816, Sekretär der preußischen Gesandtschaft in Rom, 1823 Professor in Bonn und Geschichtschreiber der griechisch-römischen Philosophie.)

Heidelberg, am 15. März 1815.

Theurer Freund!

Es hat mich sehr angenehm überrascht, daß Sie sich mit H. Dr. Brandis vereinigt haben, mir die verlangten Auszüge über Burgos und Miraflores zu verschaffen. Indem ich Ihnen dafür allerschönstens danke, lege ich Ihnen auch ein Briefchen für H. Dr. B. bey, woraus Sie sehen, wie werth mir die mitgetheilten Nachrichten sind; freylich auch, daß sie mir Veranlassung geben Ihre Güte aufs neue in Anspruch zu nehmen:
So würde es mir nähmlich sehr erwünscht seyn, wenn Sie bey einiger Muße über die Gemählde nachschlagen wollten, die nach Fiorillo IV. Thl-p. 62 Juan de Flandes 1509 in der Kathedrale zu Palencia verfertigt hat; wahrscheinlich werden Sie es in Florez & Conca bey der Beschreibung von Palencia finden — Fllo giebt gar keine Nachweisung. Auch in Bermudez Diccion histor. bäthe ich diesen Künstler Juan de Flandes oder ital. Giovanni Fiammingo aufzusuchen, es scheint mir, wie ich an Brandis gesagt, eine und dieselbe Person zu seyn; und wäre mir gar sehr lieb, darin den trefflichen nicht genug zu preisenden Meister Hemmelinck von Brügge wieder zu finden.
Über den Bau der Domkirche von Burgos und den vermuthlichen Antheil der beyden Köllnischen Baumeister wäre wohl am ehesten noch Aufschluß zu hoffen aus der Lebensbeschreibung des Alfonso de Cartagena Bischof v. Burgos, die sich ja wohl noch außer Florez besonders vorfinden muß da er ein so merkwürdiger und berühmter Mann gewesen.
Auf jeden Fall sind die mir mitgetheilten Auszüge aus Florez äußerst schätzbahr, sie beweisen fast schon bis zur Gewißheit, daß die köllnischen Meister die Helme der beyden Thürme von Burgos gebaut haben; denn da das Concilium zu Basel 1447 spätestens 1448 auseinander gieng so brachte der Bischof, wenn er auch bis zu Ende geblieben (?) die beyden Baumeister doch wohl nicht für den Bau von Miraflores mit, welches erst 1452 abbrannte! sondern vielmehr für seinen eigenen Dombau, und sie wurden dann nachher bey dem eingetretenen Unfall von den benachbarten Karthäusern zu Hülfe gerufen. Über-

haupt scheint auch dieser Klosterbau mehr von den Mönchen und dem König, als von dem Bischof betrieben worden zu seyn. Alles was Sie mir ferner über diese Sache mittheilen, wird mich sehr erfreuen; so wie desgleichen, wenn Sie gelegentlich die Stellen, welche Fiorillo im 2. Thl. seiner kl. Schriften über Hemmelinck p. 315—316—317 aus Morelli's anonymen Reisenden und Sajanello Historica Monumenta Ord. S. Hieronim bekannt gemacht, mit dem original vergleichen wollten. Besonders bitte ich dann auf die Jahrzahl des Portraits von der Isabella von Aragon. aufzumerken, ob es wirklich 1450 ist?

Ihre Anerbiethung der Zeichnungen von der Capelle der Felicitas ist sehr freundlich und dankenswerth; ich habe vor einiger Zeit desfalls an Ehrmann geschrieben, der mir aber antwortet, Frau Hollweg hätte die Zeichnungen lang an mich abgeschickt. — Dies muß ein Mißverständnis seyn, denn ich habe noch nichts erhalten, und sollte mir sehr leid thun, wenn über Ihren Wunsch mir die Zeichnungen zu leihen, diese verlohren gegangen wären. Sagen Sie einstweilen dem guten Fiorillo nichts von unseren Nachforschungen und Vermuthungen er erfährt es besser einmal im Zusammenhang. Zu Vermeidung vergebener Mühe will ich nur noch bemerken, daß wir über Spanien hier blos folgende Werke besitzen, die ich sämtlich durchgesehen die Scriptores rer. Hispan. u. Hispania illustrata Ffurt Editionen — worin Mariana und des Bischofs Alfons eigene Anacephaleosis der Könige von Spanien ferner den Ferrero Gesch v. Spanien. — Geben Sie mir doch auch Anlaß Ihnen gefällig zu seyn! wollen Sie uns denn nicht einmal besuchen. — Der Krieg, der uns nun wohl wieder bevorsteht wird Sie daran gewiß nicht hindern können! — Denn das eine Gute wird der Congreß doch wohl haben, daß bey dem schändlichsten aller Unfälle, gleich kräftige rüstige Mittel gegen das Verräther Volk ergriffen werden. Es ist ein seltsames Verhängnis in der Sache; Unser Herr Gott scheint recht eigentlich Schule zu halten mit der Welt; achten die Fürsten nicht auf die gerechten Stimmen der Völker und zanken sich die albernen nichtswürdigen Gesellen in Wien um einige Tausend Seelen, siehe da schickt er das Straf Thier wieder her, und nun werden wir wohl erleben, daß so wie für alle anderen Völker die Fürsten zu schlecht sind, so die Bourbons für das Große Volk der Franzosen noch viel zu gut waren! Es ist empörend, so viel Unheil und Verderben aus der mattherzigen ehrlosen Großmuth eines Theater Helden entstehen zu sehen, aber noch empörender, so viel Boßheit und Nichtswürdigkeit verbreitet zu sehen. Die arme Menschheit kömmt mir vor, wie Job gegen den der Herr den Satan zum zweitenmal losläßt, doch ich verzweifle auch ebensowenig, daß sie wie Job glücklich durchkommen wird.

Ihr ergebener Freund
Sulpitz Boisseree

Es handelt sich hier um jenen Juan de Flandes, der, seit 1488 Hofmaler Isabella der Katholischen, als Maler des Hochaltars der Kirche in Palencia (vollendet 1509) urkundlich gesichert ist. Aus stilkritischen Gründen konnten ihm dann noch die kleinen Ölbildchen mit den Szenen aus dem Leben und der Passion Christi im Kgl. Palast in Madrid zugewiesen werden, ebenso wie der Hochaltar der Kirche in S. Lazaro. Endlich ist er auch noch mit dem Juan Flamenco identisch, dessen fünf Szenen aus dem Leben Johannes des Täufers Antonio Ponz in der Karthause von Miraflores sah. (Vgl. C. Justi im Jahrb. d. k. pr. Kunsts. VIII., 1887, p. 157. Bock, Memlingstudien, Düsseldorf 1900, S. 15.) Schon Passavant war für die Identität der beiden Juan und gegen die von Boisserée vermutete Autorschaft Memlings eingetreten. (Deutsches Kunstblatt, 1843, Nr. 61), und eine Autorschaft des letzteren kommt schon aus zeitlichen Gründen nicht mehr in Frage, seitdem wir das Todesdatum Memlings kennen (11. August 1494.)

Was den Dom von Burgos betrifft, so ist auch die neuere Forschung zu dem Ergebnis gekommen, daß der Baumeister Hans von Köln durch den Bischof Alonso von Cartagena nach Burgos berufen worden ist, um die beiden Fassadentürme des frühgotischen Baues mit schlanken, durchbrochenen Helmen zu bekrönen. Der Bau derselben begann 1442; 1458 waren beide Türme vollendet. 1454 entwarf der Meister, der eine reiche Tätigkeit für König Heinrich III. von Kastilien entfaltete und erst 1481 starb, den Plan zu der

Kirche der späteren Kartause Miraflores (C. Justi: Miszellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens I., Berlin 1908, 1 f., und Merlo, Kölnische Künstler, 2. Aufl., 1895, unter Coeln, Hans von).
Bei dem Porträt der Isabella von Aragon handelt es sich um jenes vom Anonimo Morelliano als Memling erwähnte Bildnis, dessen angebliche Jahreszahl 1450 nicht stimmen kann, und das man gern als Werk des Jan van Eyck in Anspruch nehmen möchte. (Vgl. neuerdings G. Gronau im Jahrbuch für Kunstsammler, 1924/25, S. 20.)
Die Kirche S. Felicita in Florenz hatte Ritter 1812 kennengelernt, als er mit den beiden Hollwegschen Söhnen eine Italienreise machte; der eine erlag in Florenz einem Nervenfieber — die Bestellung seines Grabdenkmals auf dem Frankfurter Hauptfriedhof vermittelte Ritter an Thorwaldsen, mit dem er in Rom in freundschaftliche Beziehungen trat. — Die hier erwähnten Zeichnungen aus der „Kapelle" der genannten Kirche werden sich wohl weniger auf die Architektur beziehen als auf die dort befindlichen Malereien: der Gekreuzigte mit den Seinen, vielleicht von Pietro di Gerini, eine Annunziata, ein großes Kruzifix in der Sakristei und ein großes Altarwerk von Taddeo di Gaddi. — Seine Verehrung der vorraffaelischen Künstler — zu einer Zeit, wo man erst anfing, ein Auge für diese Dinge zu bekommen, ist ausdrücklich bezeugt. (G. Kramer: Carl Ritter. 2. Aufl. Halle 1875. S. 216.)
Der im Zusammenhang mit den Zeichnungen genannte Ehrmann ist Dr. med. Joh. Christian Ehrmann (geb. 1749), in Frankfurt von 1779—1821, weiteren Kreisen bekannt hauptsächlich als Stifter des „Ordens der verrückten Hofräthe" (1809), zu dessen Mitglied auch Goethe ernannt wurde: „ob orientalismum occidentalem".
Der Brief ist ein nicht unwichtiger Beitrag zu Boisserées eigentlich wissenschaftlichen Bemühungen, die im Zusammenhange bisher nicht geschildert worden sind. Ob Firmenich-Richartz für sein groß angelegtes Werk nennenswerte Vorarbeiten bezüglich dieser Seite seines Helden hinterlassen hat, entzieht sich meiner Kenntnis.
Der leidenschaftliche Ausbruch am Ende des Boisseréeschen Briefes läßt uns schließlich einen bewegenden Einblick in die von wahrhafter Vaterlandsliebe erfüllte Seele des Mannes tun, dem die antiquarischen und künstlerischen Interessen doch nicht das klare Urteil über das große Geschehen seiner Zeit verdunkeln können.

Abb. 1. Kästchen aus Eisen. Oberseite
Arbeit der Sayner Hütte, 1826

Abb. 2. Kästchen aus Eisen. Unterseite
Arbeit der Sayner Hütte, 1826

BISHER UNBEKANNTE ARBEITEN DER SAYNER HÜTTE VON 1826

VON

EGID BEITZ

Im Wallraf-Richartz-Jahrbuch habe ich 1925 (S. 91 ff.) ein Kästchen oder Portefeuille mit Darstellungen der Matthiaskapelle bei Cobern a. d. Mosel erwähnt, um dessen Herstellung die Sayner Eisenhütte sich mühte. Architekt Dr. Bernhard Hundeshagen hatte 1825 dazu Zeichnungen des Äußern und Innern der Kapelle entworfen, sie beim Oberbergamt zu Bonn eingereicht und als Honorar 60 Taler verlangt. Das Oberbergamt begrüßte die Zeichnungen als Vorlagen für neue Schöpfungen des Eisenkunstgusses sehr. In einem Schreiben vom 6. Januar 1826 äußerte die Sayner Hütte aber erhebliche Bedenken über die Herstellung solcher Waren, da allein das Modell 936 Reichstaler kosten und sich ein einbringlicher Verkauf nicht werde bewerkstelligen lassen. Aber das Oberbergamt setzte sich im Schreiben vom 20. Januar 1826 nochmals lebhaft für die Herstellung ein und schlug folgende Verwendungsarten vor: 1. „als zwei verschiedene Exemplare eines sehr schönen Basreliefs", 2. „als zwei verschiedene Exemplare von Kästchen mit Deckelverzierung", 3. „als Portefeuille zur Aufbewahrung größern Raum einnehmender Gegenstände, etwa von Zeichnungen, Karten oder sonstigen Reisebedürfnissen, oder auch als sogenanntes Necessaire läßt sich selbiges ohne weitere Kosten verwenden". Das Oberbergamt betrachtete außerdem den Gegenstand als sehr gutes Ausstellungsobjekt für die im September 1826 zu Berlin stattfindende Kunstausstellung, „wo Darstellungen von rheinischen Bauwerken besonders beifällig aufgenommen werden". Bei der Schwierigkeit, die die Sayner Hütte offenbar mit der Anfertigung der Modelle hatte, konnte man bisher der Ansicht sein, daß sie trotz allem schließlich auf die Herstellung verzichtet habe. Nun

sind in den letzten Jahren zwei Stücke ans Tageslicht gekommen, die den Beweis erbringen, daß die Sayner Hütte doch Arbeiten nach den Entwürfen Hundeshagens hergestellt hat, und zwar ein Relief in der Art der Sayner Neujahrsplaketten, nur größer, dem Verlangen des Oberbergamtes unter 1. entsprechend, und ein Kästchen, wie ein Buch gestaltet, mit Schiebedeckel an der vorderen Schnittfläche, das man vielleicht als Kompromißlösung zu 2. und 3. des oberbergamtlichen Vorschlages betrachten darf. Das erste Stück ist in den Besitz des Rheinischen Museums zu Köln übergegangen, das andere, von Kunsthändler Casimir Hagen, Köln, aufgefunden, erwarb Kommerzienrat Wolters in Bonn für seine große Eisenkunstsammlung. Das Kästchen hat folgende Maße: 20,5 cm hoch, 16 cm breit und 4 cm tief. Es ist bei seiner Schwere, bei seiner Buchform und dem geringen Fassungsvermögen bereits ein Werk, das den Beginn der Hausgreuel einleitet. Auch als Gebrauchsgegenstand ist es wertlos, dagegen reizvoll durch die sorgfältig ausgeführten Reliefs.

Im Innern enthielt das Kästchen 17 teilweise unbekannte Eisengußmedaillen aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts, unter denen drei Dubletten waren. Sie gehören, soweit es sich feststellen läßt, teils der Berliner, teils der Sayner Eisenhütte an. Es befinden sich sehr schöne Stücke darunter. Besonderes Interesse erweckt eine Medaille mit dem Profilbildnis Goethes, die mit „A. Bovy f. 1824" signiert ist. Sie ist also nach einer Arbeit des bekannten Medailleurs Antoine Bovy (1795—1877) aus Genf gegossen. Wahrscheinlich ist der Guß in Sayn entstanden, dessen besondere Beziehungen zu Goethe ich in dem Aufsatz von 1925 klargelegt habe.

Goethemedaille nach A. Bovy
gegossen von der Sayner Hütte, um 1826

* INHALT *

KARL SCHAEFER / DER MEISTER DES SAAR-WERDENGRABMALS UND SEIN WERK 1
PAUL KUTTER / DIE GRABMÄLER DER WERKSTATT DES KÖLNER DOMHOCHALTARMEISTERS IN DER ERSTEN HÄLFTE DES 14. JAHRHUNDERTS 13
HANS LÜCKGER / ZUR GOTISCHEN PLASTIK IN TRIER 27
ADALBERT SCHIPPERS / DREI SPÄTGOTISCHE WANDGEMÄLDE AM WESTCHOR DER LAACHER ABTEIKIRCHE 47
MAX J. FRIEDLÄNDER / DAS BILDNIS VOM MEISTER DES BARTHOLOMÄUSALTARS IN MÜNCHEN 54
HUBERT SCHRADE / LOCHNERIANA 56
RUDOLF A. PELTZER / HANS VON AACHEN EINE NACHLESE 73
LUISE STRAUS-ERNST / FRANZ JOSEF MANSKIRSCH 83
EGID BEITZ / DIE GOLDSCHMIEDE CHRISTIAN SCHWELING ZU KÖLN 95
KARL SIMON / AUS DER FRÜHZEIT VON PETER CORNELIUS 101
KURT KARL EBERLEIN / CARL MOSLER. ZUR GESCHICHTE DER RHEINISCHEN KUNSTWISSENSCHAFT . . . 109
PAUL ORTWIN RAVE / GUSTAV BLAESER UND SEIN KÖLNER HEUMARKTDENKMAL 119

MISZELLEN

HANS LÜCKGER / KÖLNS ÄLTESTES STADTSIEGEL 159
A. E. BRINCKMANN / EIN BOZZETTO DES J. S. B. PFAFF 166
KARL SIMON / EIN BRIEF VON SULPIZ BOISSERÉE 168
EGID BEITZ / BISHER UNBEKANNTE ARBEITEN DER SAYNER HÜTTE VON 1826. 171

Dieser fünfte Band des »Wallraf-Richartz-Jahrbuch« enthält
83 Abbildungen im Text. Die Herstellung erfolgte in
der Buchdruckerei von Julius Klinkhardt in Leipzig

*

LIBRARY

JUN 0 3 1983

J. PAUL GETTY MUSEUM

GETTY CENTER LIBRARY

3 3125 00455 3463